Kompositionsgesetze in den Bilderzyklen deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts.

Inauguraldissertation

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt von

Curt Wagner

aus Plauen i. V.

Plauen i. V.
Gedruckt bei Moritz Wieprecht G. m. b. H.
1910.

Diss.
Leipzig
1910.

38331

Kompositionsgesetze in den Bilderzyklen deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts.

Inauguraldissertation

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Universität Leipzig

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt von

Curt Wagner

aus Plauen i. V.

Plauen i. V.
Gedruckt bei Moritz Wieprecht G. m. b. H.
1910.

Kompositionsgesetze in den Bilderzyklen deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts.

Seite

Einleitung . . . . . I—III

I. Zerlegen der einzelnen Bilderzyklen nach Inhalt und Form.

A) Das Aschenbrödel von Moritz v. Schwind 1
B) Die sieben Raben von Moritz v. Schwind 7
C) Die schöne Melusine von Moritz v. Schwind 15
D) Das Leben einer Hexe von Bonaventura Genelli 26
E) Der bethlehemitische Weg von Joseph v. Führich 39
F) Die Odyssee von Friedrich Preller d. Ä. 61
G) Der Zug Hannibals über die Alpen von Alfred Rethel . . . 69
H) Der Totentanz von Alfred Rethel 80

II. Zusammenfassung der Gleichförmigkeiten des Seins und des Wirkens, welche alle Bilderzyklen charakterisieren.

A) Der innere Zweck „des“ Bilderzyklus, seine Absicht.
B) Die äußere Form „des“ Bilderzyklus, seine Beschaffenheit.
1. Gesetz der Reihung.
2. Gesetz des Rhythmus.
3. Gesetz der Steigerung und des vermittelten Kontrastes.
4. Gesetz der inhaltlichen Verknüpfung.
5. Gesetz der Unterordnung der sinnlichen Erscheinungseinheiten unter die geistige Vorstellungseinheit.
6. Gesetz der Gliederung des Ganzen.
7. Gesetz der distinguierenden Erzählungsweise.
8. Gesetz der Motivierung.
9. Gesetz der zeichnerischen Formgebung (Prinzip der mimischen Ausdrucksweise).
a) Unterordnung des Räumlichen unter das Figürliche.
b) Unterordnung des Plastischen und des Malerischen der Figurenkomposition unter das Mimische. (Umriß, Profil, Gruppe mit mimischer Relation, Personifikation, Allegorie, Symbol, mimische und symbolische Attribute, Wort usw.)

Einleitung.

Der dichterische Geist, der sich der Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel bedient, hatte zur Zeit Goethes und Schillers Blüten entfaltet wie nie zuvor. Infolgedessen stand das ganze folgende Zeitalter, die ganze Kultur, also auch die bildende Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unter der ausgesprochenen Herrschaft des dichterischen Geistes.

Dichter und Künstler, Erzieher der Menschheit, wollten sich zur „schönen Menschlichkeit" durchbilden. Der Weg zu anderen ging durch die Freundschaft. Dieser Geist der Gebildeten lebte auch in den bildenden Künstlern, die mit staunenswerter Belesenheit in die Literatur und Philosophie aller Zeiten und Völker eindrangen. Eine „Gedankenkunst" wurde aus der Zeit geboren; sie wollte den Menschen bewußt zu Tugend, Sittlichkeit, zur Erhebung der Seele begeistern. So schafften die Künstler im Dienste eines poetischen Ideals, und das romantische gar war ein philosophisches und religiöses zugleich.

Es ist nun bezeichnend, daß man die Begriffe „Klassizismus und Romantik", die zunächst für die Dichtung Geltung hatten, auf die bildende Kunst übertragen hat. Die Scheidung in diese beiden Richtungen ist jedoch nur sekundär, da bei vielen Vertretern in ihren verschiedenen Lebensperioden durcheinandergeht, was dem Stoffgebiet nach klassisch oder romantisch ist.

Beide Richtungen haben aber das gemeinsam, daß sie sich begeistert in die nähere oder fernere Vergangenheit versetzten, sie einseitig verherrlichten und aus ihr bildende Kraft schöpften. Von hohem Wert war es, daß die Aufmerksamkeit auf die altdeutsche Kunst gelenkt wurde; dann griff man von Dürer aus weiter zurück in das Mittelalter, und so unhistorisch wie das 18. Jahrhundert einst die Vergangenheit unterschätzt hatte, so überschätzte man sie nun.

Und die Verherrlichung des Mittelalters als etwas absolut Gutes, die Beurteilung des mittelalterlichen Menschen als vollendet edlen, durchgeistigten, für Kunst und Religion begeisterten und der weltlichen Sinnenlust abgewandten, bewirkten, daß dem bildenden Künstler alles „Poetische", von der träumerischen Phantasie Umwobene, mehr galt als der sinnliche Eindruck, dem er fremd gegenüberstand.

Auch für die Historienmalerei, die sich im Ausgleich zwischen Klassizismus und Romantik entwickelte, ist charakteristisch das Verhältnis zwischen Malerei und Poesie. Sie wird ebenfalls von poetischen Vorstellungen durchdrungen und läßt ihre Schöpfungen von dem Gesetz des Inhaltes beeinflussen.

Ein anderes Kunstwollen prägt sich aus in den später einsetzenden Richtungen, die rein künstlerisch sind, nämlich die Richtung auf Farbe und Stil und die Moderne.

Das Wesen jener Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber spricht sich klar und deutlich aus in den sogenannten Bilderzyklen.

Vorliegende Abhandlung will nun die Gleichförmigkeiten in der Komposition dieser Bilderzyklen, die übereinstimmenden Merkmale der betreffenden Kunstwerke nach ihrem Sein und Wirken zusammenfassen. Deswegen soll jeder Zyklus zunächst für sich analysiert werden. Um Wiederholungen zu vermeiden, wird nur bei der Zergliederung des einen erwähnt, was auch von dem und jenem hätte gesagt werden müssen. Darauf folge die Zusammenfassung der allgemeinen Sätze.

Dabei sind am besten die Werke desjenigen Künstlers, der sein Höchstes überhaupt in zyklischen Kompositionen niedergelegt hat, die Werke Schwinds, an den Anfang zu stellen, schon deswegen, weil in allen seinen Bilderzyklen die Normalrichtung von links nach rechts hin, in welcher die Werke abzulesen sind, eingehalten ist. Dann reihen sich die Werke an, die dadurch eine Ausnahme bilden, daß sie in der Rechtslinksrichtung abzulesen sind. Das betrifft den „Hannibalszug" von Alfred Rethel, das „Leben einer Hexe" von Genelli und den „bethlehemitischen Weg" von Joseph von Führich.

Die drei zuletzt genannten Kunstwerke sind aber durchaus nicht „Kompositionen im Gegensinne", d. h. Werke, bei denen beim Reproduktionsverfahren eine vom Künstler nicht beabsichtigte,

willkürliche Vertauschung von „links“ mit „rechts“ und umgekehrt stattgefunden hätte. Der Beweis für diese Behauptung wird weiter unten erbracht.

Eine chronologische Anordnung der Bilderzyklen für diese Aufgabe ist nicht notwendig.

Jedes Kunstwerk verlangt infolge seiner eigenartigen Beschaffenheit eine ganz bestimmte Aufnahme von seiten des ästhetischen Subjektes, und erst dann, wenn die Forderungen an die Art und Weise der Betätigung während der geistigen Aufnahme mühelos und unmittelbar erfüllt werden, kommt es erst zum rechten Verständnis, zum Genuß im alles tief belebenden Nachschaffen.

Die psychologische Seite der Aufgabe wird gewiß viele interessieren.

Indem vorliegende Abhandlung das Wesen der zyklischen Kompositionen aufdeckt, gibt sie damit zugleich eine Anleitung zum ästhetischen Genuß der betreffenden Kunstwerke und mittelbar einen Beitrag zur ästhetischen Erziehung. Sie will zeigen,
was in jedem der Zyklen zu schauen ist,
wie es zu schauen ist
und wie der Künstler sein Werk gerade so und nicht anders geschaffen hat, daß es zu schauen ist.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546804_0042

I. Zerlegung der einzelnen Bilderzyklen nach Inhalt und Form.

Das Aschenbrödel I A.

von **Moritz von Schwind** (Schloß Ullstädt bei Neustadt a. d. Aisch).

Neun Bilder, in alternierender Reihung von links nach rechts abzulesen, sind von überreichen Ornamentstreifen umsäumt und durch einen Rahmen zusammengefaßt. So können sie sich an einer ungebrochenen Wand ausbreiten. Schwind sagt selbst: „In Ermangelung eines Tanzsaales, die alle mit halbnacktem Zeug dekoriert werden müssen, habe ich mir eine Aufstellungsweise ausgedacht, die mich über die Not hinaussetzt, erst ein Gebäude abwarten zu müssen, das so gefällig ist, sich ausmalen zu lassen". [1])

Ein kleines Quadratbild, dessen Ecken zum Achteck abgestumpft sind, wechselt je mit einem großen rechteckigen Bild in Hochformat. Fünf Vignetten oben (in Hochformat) und fünf unten (als Rundbildchen) begleiten die kleinen Hauptbilder wie Nebenstimmen die Melodie; sie sind eine „ornamentale Erläuterung". Was Aschenbrödel erlebte, wie es Psyche und Dornröschen ähnlich erging, führt uns der Künstler vor. (Siehe die Inhaltsübersicht auf Seite 2!) Das Ablesen ist hier komplizierter, weil das Nacheinander der Hauptbilder durchwirkt wird vom „Drüber" und „Drunter" der Vignetten. [2])

Innig sind die Einzelbilder des Mannigfaltigen miteinander verknüpft.

Was folgt, ist im Vorangegangenen motiviert, vorbereitet; zugleich gibt es die Erfüllung für die zuvor erregte Erwartung, die Lösung für die vorangegangene Spannung. Wir erleben das Gesetz der Steigerung in der Poesie hier in den Bildern. „In dem Höhepunkte" (und Ausklang = VIII, IX) „fassen alle vorangehenden Stufen sich zu einer durch eben diese „vorbereitenden" Stufen gesteigerten Höhe zusammen. Die besondere Wirkung

---

[1]) Friedrich Haack. Moritz v. Schwind. Künstler-Monographien XXXI. S. 105.

[2]) Original-Oel auf Leinwand. 1,20 m hoch; 4,30 m breit. Psychebildchen = getuschte Zeichnungen: 0,152 m hoch; 0,077 m breit. Dornröschenbilder = Sepiazeichnungen: Durchmesser = 0,122 m (nach Otto Weigmann. M. v. Schw. — Klassiker der Kunst).

„Aschenbrödel“ gliedert sich in

Introduktion.

1. Psyche wird von den Schwestern verstoßen.

2. Amor kommt zur schlafend. Psyche.

Allegro.

3. Psyche schaut den schlafenden Amor. (Lampe — Dolch fehlt.)

Adagio.

4. Der von den Furien gegeißelten Psyche befiehlt Venus.

Finale (Rondo).

5. Amor ruft Psyche ins Leben zurück.

I. Aschenbrödel muß den Schwestern dienen.

II. b) Aschenbrödel wird von der Stiefmutter eingesperrt.

Schwestern und b) Vater brechen auf zum Ball.

III. Die Fee kommt zu Aschenbrödel mit Krone, Gewändern und Schuhen.

IV. b) Die Fee und die Putten haben dies veranlaßt.

Aschenbröd. a) die Schönste auf dem Königsball.

V. Der Wächter verkündet d. Mitternacht.

VI. b) Die Fee entschwebt mit Aschenbrödel

a) Königssohn, Hofmeister u. Narr finden den Schuh der Verschwundenen, nach welcher ein Späher sucht.

VII. Der verliebte Prinz sinnt nach über Schuh u. Herrin; er erhält einen Rat.

VIII. b) Die Wiedergefundene wird als Königin ausgerufen.

Der Schuh a) paßt Aschenbrödel wie angegossen.

IX. Aschenbrödel zeigt ihrem Geliebten die Fee, der sie ihr Glück verdanken, am Haselstrauch.

---

1. Die häßliche Frau mit der Spindel flucht dem Kind in der Wiege.

2. Das erwachsene Mädchen verwundet sich durch die Spindel. Die Fee hält die in den Schlaf Sinkende auf usw.

3. Alles schläft. Dornhecken umwuchern die Schläfer u. das Schloß, wo Dornröschen verzaub. liegt. Sogar d. Musikant. schlafen.

4. Ein Prinz folgt der wandelnden Fee nach, die ihn zu sich winkt.

5. Der Prinz findet u. erweckt die verzauberte Prinzessin.

I. — II. — III. | IV. — V. | VI. — VII. | VIII. — IX.

der sukzessiven Steigerung ist eine Wirkung des Kontrastes, aber nicht des schroffen und unvermittelten, sondern des vermittelten, desjenigen also, bei welchem auch das Kleinere eine sukzessiv wachsende Größe und Bedeutung besitzt". [1]) Beispiele für Kontrastwirkung ergeben: die Gestalt Aschenbrödels in I II^b III : IV VI VIII IX, die Schwestern in I II_a : IV $VIII_a$, die Stiefmutter in II^b : $VIII^b$ usw.

Wesentlich ist der Wechsel zwischen Reliefkompositionen (I II III VII) und Bildkompositionen (IV V VI VIII IX).

Der Form und dem Gehalt nach heben sich die Bilder II IV VI VIII als herrschende Elemente hervor, von denen sich jedes dem folgenden und alle wiederum dem letzten (VIII.) unterordnen. Der durchgehende Zug erhält in V einen künstlichen Höhepunkt, einen kritischen, einen neutralen Punkt. Es fällt auf der schärfste Kontrast zwischen Hell und Dunkel, der Kontrast zum vorhergegangenen vierten und zu allen übrigen Bildern: Der Türmer geht das Aschenbrödel, die Fee und die übrigen Handelnden gar nichts an. Nachdem das vierte Bild erfaßt ist, erwartet der Betrachter ganz anderes als den Türmer, vielleicht den Tanz des Prinzen mit dem holden Mädchen oder dergl. So aber entsteht durch V eine wohlberechnete Spannung, Stauung, Verzögerung und damit ein anderes Sichauswirken des zuletzt Geschauten, als wenn gleich auf IV Bild VI folgen würde; Aschenbrödel bleibt eine Weile auf dem Ball —. Zugleich erleben wir eine Zurückführung zu Bild IV infolge der Gegenbewegung von rechts vorn nach links hinten und hinab. Dies Bild ist ein retardierendes Moment im ganzen Verlauf, und am Ende desselben bringen die mächtigen Säulen am rechten Rand des eigentlichen Schlußbildes (VIII) noch größern Halt, ehe der Aus- und Nachklang (IX) folgt.

Nun zur Formgebung im engeren Sinn:

In den Aschenbrödelbildern sind die Gestalten und der Raum nicht immer in gleicher Weise gegeben. Reliefkompositionen wechseln mit Bildkompositionen — ein feiner kontrastreicher Wechsel!

Bild I mutet uns wie ein Flachrelief an. In die Vordergrundsschicht sind drei gesundheitsstrotzende, anmutige Frauengestalten gebracht; sie sind kräftig modelliert. Das Mimisch-Plastische übertrumpft das Räumliche. Der Grund und Boden, auf dem sie knien oder stehen usw. ist nicht gegeben, nicht einmal die Bank, auf der die eine Stiefschwester sitzt. Kniestück. Spiegel und Vorhang mit der Trottelmaske sind nur dekorativ hingesetzt und sollen Assoziationen wecken. Das Bild hat streng genommen nur eine Schicht.

Bild II: Die untere Hälfte gleicht einem Tiefrelief. Der Schauplatz in voller, räumlicher Klarheit trägt eine zählbare

[1]) Theodor Lipps. Grundlegung der Aesthetik. S. 73/74.

Vielheit von Gestalten, in denen der Künstler das Mimisch-Malerische betont. Vordergrund — dunkel; Mittelgrund — hell; Hintergrund — dunkel, gedämpft.

In der oberen Szene (Gegenbewegung) nimmt mit der größern Entfernung der Kontrast zwischen Hell- und Dunkeltonflächen richtig ab. Die Körper werden flächenhafter. Alle architektonischen Elemente — frei behandelt — gehen zu einheitlicher Raumwirkung zusammen. Täubchen, Kätzchen, Töpfe, Strümpfe, Strauch usw. stimmen heimlicher als die „uns fremderen", steinharten Wände.

Bild III gleicht wieder einem Flachrelief. Kniestück. Zwei Gestalten ganz im Vordergrund. Ausdruck ist alles. Tauben, Urne, Töpfe und die übrigen Küchengeräte sind dekorative und zugleich erklärende und plaudernde Zutat.

Bild IV gibt eine „unzählbare" Menge von Gestalten, davon nur eine einzige nicht in Profilansicht. Die Hauptfiguren links vorn und die Putten oben sind etwas kräftiger modelliert, die anderen mehr als Silhouetten gebildet. Bezaubernd fließt der Lichtstrom über das Menschengewirr und -gewoge. Mimisch-malerische Werte, aber nicht rein malerische gibt das Bild. Alle übrigen (architektonischen) Elemente schaffen nicht wirklich Raum; sie sind wiederum nur stimmende Folie. Der Kern des Ganzen liegt gleichfalls in der unteren Hälfte, und zwar gibt es hier eigentlich nur Vordergrund. Alles andere oberhalb der Horizontalen zwischen der Aschenbrödelkrone und der Narrenkappe soll die Phantasie des Betrachters zum Poetisieren anregen (vermummte Geisterlein mit den Schnörkelzipfeln der Mütze) und das unten Dargestellte motivieren (Fee-Putten mit Liebespfeilen).

Bild V: Die Mitte des Ganzen ist eine reine Bildkomposition, weil der Vordergrund mit seinen Elementen das im Mittel- und Hintergrund Aufgetischte nicht beherrscht, geschweige denn absolut, und weil ein rechter Ausgleich, eben ein Gleichgewicht zwischen ihnen besteht. — Fernbild. — Zugunsten der hintern Partie, im Sinne eines Geschehens, im Sinne einer raumrhythmischen Bewegung ist der markige Turm etwas links von der Mittelachse aus verschoben.

(Auf das Zifferblatt am Turm weisen hin das Wächterhorn, die Schattenkegel am Rundfenster und die zahnartigen Gebilde unter der Zinne.)

Bild VI: Es folgt nun die schönste Bildkomposition [1]) des ganzen Zyklus. Das V. Bild hat ein Hochformat: Oben erhalten

---

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 299. „Die Tiefenachse des ganzen Bühnenraumes" ist „zur Dominante der Bildkomposition, der Gestaltungsraum zum Bewegungsraum geworden, dessen herrschende Richtung nicht mehr die Breite des Vordergrundes, sondern die Erstreckung von vorn nach hinten ist. — Der Bildraum ist nun ein Tiefraum."

wir wiederum die Motivierung für das, was sich unten zuträgt. Die Fee mit Aschenbrödel im Arm und den ihr nachfliegenden Putten entschweben mehr in der Richtung der Breite, und so nur kommt ein leiser Widerstreit ins einheitliche Erfassen des Bildes, nicht aber deswegen, weil allegorische Wesen mit leibhaftigen Menschenkindern zur selben Zeit im selben Raum sich einfinden. Schwind komponierte das Bild (vielleicht) absichtlich so; er wollte den Eindruck erwecken: Die Späher sind auf falscher Fährte. Die Fee sollte nicht in die Tiefe und auch nicht aus dem Bild heraus auf den Betrachter zu schweben. Außerdem soll ja klar und deutlich zu schauen sein, „wie“ Aschenbrödel entführt wird. Drum schweben die Gestalten so weit vorn nach rechts hinüber. Und der „Dichter“ Schwind befahl dem „Maler“! — Die oberen Gestalten sind dunkel, kontrastlos modelliert und wirken fast wie Schattenrisse, die das Mimische noch mehr steigern; die gesteigerte Bewegung aber kommt zur Ruhe im sinnenden Antlitz der Fee, das in „En face“ den Betrachter bannt.

Bild VII: Dies Bild, welches seine Motivierung in den vorangegangenen hat, betont wieder mehr das Figürliche und zwar den Ausdruck; drum sind die drei Gestalten „nahe“ an die vordere ideelle Parallelebene gebracht; nur den Raum, den diese sich selbst schaffen, hat der Künstler gegeben; der Vorhang wirkt dekorativ, und die Lagerstätte ist nur soweit angedeutet, daß die Gegenstandsvorstellung gerade noch aufsteigen kann. Die Phantasie bekommt starken Anreiz weiterzudichten: „Selbst nachts keine Ruhe usw. —“.

Bild VIII: Nun folgt wieder eine Komposition, deren untere Hälfte zum Teil reliefmäßig, deren obere hingegen bildmäßig durchbehandelt ist. Wie in IV vertritt auch hier die Höhe stark die Tiefe. Die Häupter der Gestalten — ob diese in Wirklichkeit Platz zum Stehen hätten? — sind übereinandergesetzt, so entsteht der Eindruck, als stiege der Fußboden an. Die Szenen sind eben vom höheren Standort aus gesehen. Ein Menschenstrom bewegt sich nach rechts herüber; er kommt aus der Tiefe heraus und zugleich von oben herab. Am rechten Bildrand, wo der Künstler absichtlich die plastische Tonart anschlägt, die auf Druck und Stoß gestimmt ist, kommt in standfesten, fast abprallenden Säulen des Portals auf den schweren, dicken Steinplatten der Zug „dieses“ Bildes, ja die „ganze“, durch alle Bilder hindurchgehende Bewegung zum Stillstand.

Eine trennende, wunde Stelle liegt aber in der Horizontalen von den Säulenhälsen über die Köpfe hinweg nach der Spruchtafel hin. Hier sollte die Vermittlung zwischen oben und unten, zwischen vorn und hinten sein. Gerade hier zeigt sich Schwind als Poet und weniger als bildender Künstler. Er setzt eine Spruchtafel hin, die das Loch verdecken soll, aber es nur größer macht; denn sie zwingt den Beschauer von alledem, was ringsumher

geschieht und sinnlich zu schauen ist, sich wegzuwenden; er muß von der simultanen Auffassung, von der Einstellung des Bewußtseins auf Räumlich-Körperlichkeit überspringen zur sukzessiven Auffassung, zur Einstellung auf Sprachlich-Begriffliches. Es sind dies zwei „spezifisch verschiedene Weisen seelischer Betätigung", die nur nacheinander, niemals zu gleicher Zeit sich vollziehen können. Bei wiederholtem Betrachten braucht dann die Spruchtafel mit ihrem Gedankengehalt nicht wieder apperzipiert zu werden. Dieser steigt frei als Erinnerung auf und wird mit in den Ausdruck der Gestalten hineingenommen, welche bei allem Ausdruck so begrifflich Bestimmtes nicht gewähren können. „Die Schönste ist entfloh'n. Nichts blieb von ihr zurück als ihrer holden Füße Maß. Ihr Schuh — versuch' ihn jede! Die ihn als den eigenen trägt, sie sei des Landes und der Herzen Königin!" — Damit Buchstabe für Buchstabe erkannt wird und die Sätze lesbar sind, werden die Schriftzeichen verhältnismäßig zu groß und absichtlich so auffällig gemacht.

Die Spruchtafel ist ihrer Form nach ein dem Grundwesen des Ganzen entgegengesetztes Element, welches eben seiner Form nach aus dem Ganzen herausfällt, obwohl es inhaltlich zu ihm in Einheitsbeziehungen steht. Der Grund für den Gegensatz liegt darin, daß bei der ersteren der ästhetische Gehalt mittelbar an das sinnlich Gegebene geknüpft ist, hingegen bei dem übrigen Ganzen unmittelbar.

Bild VIII ist also kein reines Werk der bildenden Kunst, sondern ein stark mit poetischen Faktoren durchsetztes, dem der „Gedanke" mehr gilt als „klare räumliche" Auseinandersetzung oder dergleichen. Es gehört somit ins Zwischenreich zwischen Malerei und Poesie. Derartiges in Oelfarben gemalt, bringt einen Tadel ein — gezeichnet nimmt es der Betrachter hin, der eine williger als der andere.

Bild IX: Das allerletzte Bild gibt ein schönes malerisches Ausklingen. Die menschliche Form nach Ausdruck und Bewegung hat Schwind auch hier meisterhaft beherrscht.

Dasselbe gilt auch von den Vignetten, die in proportionaler Achse zu den kleinen Hauptbildern sich gesellen und das Ablesen komplizieren. Entsprechend der Verkleinerung des Maßstabes, ist die Modellierung zarter, weniger kraftvoll. Bei ihnen hat der Betrachter mehr aus seinem eigenen Bewußtsein zu ergänzen. Die Bekanntschaft mit „Amor und Psyche" wird vorausgesetzt. Wer diese Mythe nicht kennt, kann die Bildchen nicht kausal verknüpfen; er erlebt so leicht Unlust, Unruhe, Nichtbefriedigtsein. Der „Dornenkranz" mit den „Rosen" um die Rundbildchen zwingen zur Namengebung „Dornröschen". Aufsteigende Erinnerung an das zu Hause oder in der Schule gehörte Märchen ermöglichen die Ergänzung dessen, was vor, zwischen und nach den fünf dargestellten Momenten geschieht.

Wie weit die Farbengebung [1]) den Inhalt zu gesteigerter Wirkung bringt, kann nur vor dem Original entschieden werden. Vorliegenden Erörtungen lag die „Kunstwart-Ausgabe“ zugrunde. (Lichtdruck nach Aquarellen — Thätersche Kupferstiche.)

Die sieben Raben

I B.

von **Moritz von Schwind.**

(Original im Großherzogl. Museum zu Weimar: Aquarell — Höhe 0,76 m; Gesamtbreite 2,59 m).

Fünfzehn Bilder, teils im ausgesprochenen Breit-, teils im schmalen oder etwas breiteren Hochformat, zum Ablesen von links nach rechts hin einfach nebeneinander gereiht, sind voneinander geschieden durch je eine Säule, eine Gruppe von Bildern (Untereinheit) je durch ein Säulenpaar mit begleitenden Ornamentstreifen. Die durch Rundbogen verbundenen Säulen bilden Arkaden, deren Außenseite mit Porträtköpfen verziert ist. (In Wirklichkeit ein Widerspruch! Denn die Einzelköpfe sind einmal durch die Vielheit, zum andern durch die Zeichnungsweise in ihrem Eigenwert herabgemindert zur bloß „ornamentalen“ Zutat, geschweige denn zur „ornamentalen“ Erläuterung.)

Durch äußere Merkmale entsteht folgende rhythmische Gliederung der Bilder:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Die Bilderreihe vermittelt uns ein Märchen:

1. Urahne, den Genius der Malerei und der Musik neben sich und ein Kindlein im Arm, erzählt Großen und Kleinen aus einem breiten Buche. Was sie erzählt, hören wir selbst nicht. (Die Ueberschrift „Von den sieben Raben und der treuen Schwester“ steht wie in Stein gehauen am unteren Bildrand.) Aber sie weist uns hinauf, wo wir durch Bild und Wort erfassen, was die im Bild Lauschenden hören. Unter den sechs Bildchen des Titelblattes steht:

[1]) Otto Weigmann. Mor. v. Schwind. (Klassiker der Kunst). S. XXXVI: „In gewissem Sinn ist das Aschenbrödel auch das Meisterwerk seiner Staffeleikunst geblieben. Es ist als koloristische Leistung das Vollendetste, was seine oft geschmähte Palette in Oeltechnik geschaffen hat; wenn auch das moderne Auge sich erst an die grelle Buntheit des bemalten Rahmens (Schwind bediente sich eines Verzierungsmalers) gewöhnen muß. In den Einzelszenen hat er einen Stimmungszauber erreicht, wie kaum in einem anderen seiner Zufallsbilder. Das Dämmerlicht der Aufbruchsszene, die dunstig schwüle Atmosphäre des Ballsaales, das fahle Mondlicht der Gartenszene, der helle Sonnenschein des Erkennungsbildes, alle diese Abstufungen sind mit gleicher Meisterschaft wiedergegeben“.

a) „Eine Mutter hatte ein braves Mädchen und sieben Buben, die immer mehr zu essen wollten, als da war. Da fluchte sie einmal

b) und sagte: Ihr wäret besser Raben. Da flogen sie als Raben fort. Die Mutter fiel tot hin. Und das Mädchen blieb allein übrig.

c) Die lief den Raben nach bis abends in den Wald hinein, bis die Kräfte sie verlassen und sie am Wasserfall zusammenfällt.

d) Da fand sie eine gütige Fee, hob sie auf und ließ sich ihr Leid klagen, und als sie alles gehört, sagte sie dem Mädchen:

e) Wenn du schwörst: Sieben Jahre zu schweigen und schweigend sieben Hemden zu spinnen, wirst du deine Brüder erlösen.

f) Sie hat das von Herzen geschworen und wohnte sechs Jahre in einem hohlen Baum und spann ungestört sechs Jahre lang schweigend! (Also Vorgeschichte).

Die Einsatzstelle des Titelblattes und des ganzen Werkes hat Schwind bewußt durch kleine Züge hervorgehoben: Am linken Bildrand wächst ein Pflänzchen aus der Mauer heraus; drüber schweben muntre Schwalben; (rechts dagegen korrespondiert das stumme, tote Bild einer aus Stein gemeißelten Statuette). Links herrschen die Vertikalen vor: Mädchen, Hausfrau; lebhaft flatterndes Hutband. Zwei Säulen streben hinter ihnen mit auf und tragen einen Krug, bez. einen Becher, der den Blick gerade auf den Anfang des Textes führt. Die hellste Stelle auf der gesamten Bildfläche, der anziehende Lichtkern, findet sich im ersten Teilbildchen am linken Bildrand; durchs offene Fenster dringt Licht herein. Nun folgt der Vorgeschichte die eigentliche Geschichte.

2. Auf der Jagd.

3. Der Verirrte findet das im hohlen Baumstamm spinnende, unterdessen groß und schön gewordene Mädchen, das der bellende Hund aufgespürt hat.

4. Der Jüngling hebt sie herab,

5. und führt sie auf seinem Roß heim auf sein Schloß. (Gebärde des Schweigens — rechter Zeigefinger an der Lippe!)

6. Dort wird sie bräutlich geschmückt für den Gang zur Kirche, während sie selbst hoch oben ihre Rabenbrüder flattern sieht. (Die Rechte macht die Gebärde des Schwurs ähnlich wie in 1e. Die Erinnerung an 1e steigt auf: was die Fee ihr geboten hatte, um ihre Brüder erlösen zu können.

7. Von ihrem Gemahl liebend umfangen, erbarmt sie sich der Armen auf dem Weg durch ihren Besitz.

8. Im Nachtgewand sitzt sie da mit dem Rocken und spinnt; ein großes Tuch gleitet über ihren Schenkel zum Boden nieder. Im Bette kauert ihr Gemahl; er sinnt und begreift nicht ihr geheimnisvolles Treiben.

9. Amme, Fürst und Schwestern und noch andere erschrecken aufs höchste, als sie zwei junge Raben zum Fenster hinausfliegen sehen, die vorher als neugeborene Zwillinge gebadet werden sollten. Die Fee entschwebt mit einem grünenden Zweig von der Wöchnerin und macht mit der Rechten dieselbe Gebärde des Schweigens wie die treue Schwester, als sie zum Schloß geleitet wurde.

10. Gefesselt kniet sie vor den vermummten Femrichtern, deren einer den Stab über sie bricht.

11. Der Gemahl erfährt das Todesurteil, daß seine Frau wie eine Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll.

12. Im Kerker fassen rohe Hände die arme Duldende an und schlingen Fesseln um ihre Glieder, während vor dem Eingang Wächter und Neugierige sie erwarten. Nur noch ganz wenig Flachs hat sie am Rocken zu verspinnen. Da schaut sie dort, wo das Sonnenlicht ins dumpfe Loch einfällt, die Fee aufschweben, die ihr das Stundenglas, die Sanduhr tröstend hinhält. (Erinnerung an 9 und 1 d—e). Kein Auge wendet sie von der Erscheinung. Die drei Schwurfinger der Rechten erhebt sie, wie damals, als sie der Fee im Walde geschworen hat (1 e) und als sie vor der Trauung ihre Rabenbrüder fliegen sah. (6). —

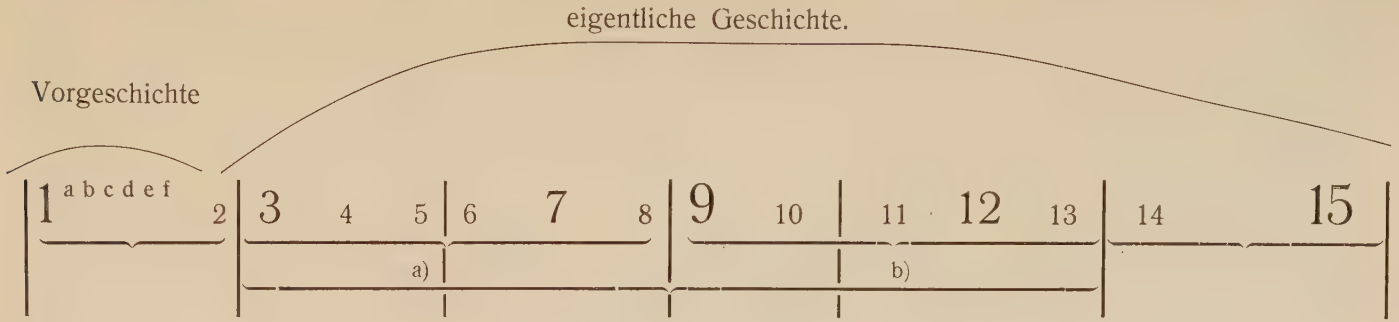
13. Schreiendes Volk drängt hin zur Kerkeröffnung, aus der bewaffnete Knechte die gefesselte „Hexe“ herausführen. Eine Frau neben dem Lahmen weint aus Mitleid mit der Verurteilten. Hinter der Menge, am Waldsaum knien Flehende vor dem hölzernen Kruzifix, während der Scheiterhaufen sein Menschenopfer erwartet.

14. Unterdessen durchschwebt die Fee den Wald und lockt die sieben Raben, dazu die beiden jüngsten; sie fliegen zu ihr auf, unter ihr ausgebreitetes Gewand.

15. Da steht die Schwester noch gefesselt auf dem Holzstoß; die Füße umschlingt ihr Gemahl. Ringsum gafft die Menge; von rechts stürmen auf weißen Rossen die sieben Brüder herbei — aus dem Wald, und die Fee kommt mit den Zwillingen. Sie hält das Stundenglas hoch. Zur rechten Zeit gerettet! Der jüngste und letzte der Brüder im flatternden Gewand hat noch einen Rabenflügel, statt des Armes und des Aermels. (Das Letzte vom Rocken hat sie im Kerker (12) nicht ganz aufspinnen können.) Jetzt ziehen die „Schinder“ mit ihrem dampfenden Pech- und Feuerkessel, den Haken und anderen Martergeräten ab. Der Unschuldigen dürfen sie nichts anhaben. Diese lächelt nun; der Druck aber, der auf ihrem Herzen lastete, wirkt nach und dämpft die befreiende Wirkung des „Aufatmens“. —

Die inhaltliche Gliederung ist folgende (s. S. 10).

Die Verdichtung, Verschlingung, kurz die Zusammengehörigkeit nimmt nach dem Ende hin immer mehr zu. Die folgenden wirken fortwährend klärend zurück auf die sechs Teilbildchen des Titelblattes.



Anfang

Exposition

Gelübde

der treuen Schwester, die verwünschten Brüder durch Spinnen von Gewändern und Schweigen zu erretten.

Ueberleitung zur Haupthandlung, die mit dem Eingreifen des Prinzen beginnt.

Mitte

a) steigende Handlung — Steigerung — b) fallende Handlung

schwere Prüfung, Erfüllung des Gelübdes.

Fortschreitende Zunahme der Gefahr, ihren Schwur zu brechen und das Spinnen und Schweigen einzustellen.

a) 3—8: Es geht ihr wohl. Sie wird die Gemahlin eines Fürsten, schweigt aber trotzdem weiter und spinnt an den Hemden. (Steigende Handlung).

b) 9—13: Es geht ihr schlecht. Wegen der Verwandlung ihrer Zwillinge in Raben wird sie wie eine Hexe behandelt. Die Gefahr, ihr Gelübde zu brechen, wird aufs höchste gesteigert. (Einfach Rede zu stehen und das Spinnen zu lassen.) Sie besteht aber die Prüfung. (Fallende Handlung.)

Ende

Schlußwendung

Errettung.

Was die Fee versprochen hatte, trifft ein. Ihre Brüder sind zurückverwandelt. Die Schwester wird errettet, weil sie die Prüfung bestanden hat.

Vorausgesetzt, daß der Betrachter den Text, die Sätze, im Titelblatt nicht gelesen, wohl aber alle Bilder in ihrer Reihenfolge mindestens einmal und zwar mit all ihren Einzelheiten aufs deutlichste apperzipiert hat, so faßt er bei wiederholtem Betrachten des Werkes die Einzelbilder und auch das Ganze viel anders auf. Zu Bild 1 e braucht er den Text nicht; freilich muß er sich an „Spitzfindigkeiten“ halten:

Die Bilder 1 e, 1 f, 3, 8, 12 bringen das durchgehende Spinnmotiv.

1 e, 6, 12 wiederholen und wandeln ab das Motiv des Schwurs.

5, 9, 8 u. a. bringen sehr eindringlich, aufdringlich das Motiv des Schweigens.

Was „gefühlsmäßig“ aus alledem resultiert, bildet nur weiterhin den Antrieb, die beziehende Tätigkeit des Betrachters zu steigern und ihn vom sinnlich Gegebenen ins Reich der Vorstellung, der Begriffe, der Gefühle abzulenken, daß er denkend z. B. zu 1 e hinzudichtet: Das kniende Mädchen verspricht mit der Hand der Fee, was diese fordert, nämlich zu schweigen, Gewandzeug zu spinnen für ihre in Raben verwandelten Brüder und beides so lang, bis sieben Gewänder fertig sind. — Dies bleibt aber nur „Ergänzung“ durch den Betrachter, nur „subjektive“ Zutat. Denn die bildende Kunst kann eben „Schweigen — gebieten“ in begrifflicher Bestimmtheit nicht ausdrücken.

Werden aber zum „allererstenmal“ die sechs Bildchen im Titelblatt als solche in ihrem isolierten Zustand aufgefaßt, also weder im Zusammenhang mit den folgenden Hauptszenen, noch in Verbindung mit dem drunter stehenden Text, so kann der ästhetisch Genießende z. B. aus 1 a b c d e f nicht mit vorstellungsmäßiger Bestimmtheit“ [1]) herausnehmen, was die Mutter schrie, nicht die „begrifflich bestimmten“ Bedingungen herausfinden oder hineinlegen, die zur Rückverwandlung gestellt werden. „Die Deutung der im Bildwerk dargestellten Individuen nach ihrem Vorstellungs- und Gedankenleben wird vom Künstler mehr oder weniger offen gelassen“. [2]) Der Künstler kann die Absichten des Mädchens und der Fee, die in die weitere Ferne reichen, nicht so „eindeutig bestimmt“ ausdrücken wie der Dichter. „So sehr auch die Personen des bildenden Künstlers für unser Anschauen und Fühlen den Eindruck wirklicher, lebendiger, zur Einzelheit zusammengedrängter Individuen machen, so bleibt ihr vorstellungs- und gedankenmäßiger Gehalt doch bis zu gewissem Grade im Dunklen liegen; ein gewisser Spielraum möglicher Auffassungen muß als stillschweigend zugestanden angesehen werden. Der Dichter dagegen vermag das Vorstellungs- und Gedankenleben und eben darum das davon abhängige Getriebe des Gefühls- und

[1]) Johannes Volkelt. Aesthetik des Tragischen. 2. Aufl. 1906. S. 17.
[2]) Johannes Volkelt. Aesthetik des Tragischen. 2. Aufl. 1906. S. 21.

Willensgebietes bis zur Eindeutigkeit zu treiben". [1]) Um dies zu erreichen, hat Schwind im Original den begleitenden Text mitgegeben, damit der durch diesen vermittelte ästhetische Gehalt mit dem aus dem Bildschauen fließenden verschmolzen wird. Auf diese Weise wird dann von vornherein alles in Bild 3—15 Folgende unter ganz anderem Gesichtspunkt aufgefaßt, klarer und zugleich nicht so mühsam, als wenn der Text ganz und gar ausgeschaltet ist.

Was viele Einzelbilder vermitteln, steht zueinander entweder im Verhältnis der „sukzessiven Steigerung":

z. B. 1 b : 6 : 9 : 14 : 15 (Rabenmotiv)
8 : 9 : 11 : 15 (Steigerung im Gesichtsausdruck des Gemahles)
3 : 4 : 5 : 8 : 9 : 10 usw. (Steigerung des Schweigens usw.)

oder im Verhältnis des „vermittelten Kontrastes":

3 : 1 f (Mädchen älter geworden, Baum mehr umwachsen)
5 : 1 f e
6 : 1 f, sukzessiv gesteigert durch 3, 4, 5
7 : 3 : 1 f, 1 c, 1 a
9 : 7, 6, vermittelt durch 8 = Fürst und dessen Schwestern in ihrem Verhalten zur treuen Schwester".
10 : 8, 7, 6, 5, 4, 3, 1 f e
11 : 7, 6
12 : 7, 6, 5, 4, 3, 1 f e d c b a: (Die treue Schwester ist nun in den rohen Händen der Henkersknechte — vorher von ihrem Gemahl auf den Händen getragen oder von der Fee beschützt).
13 : 7 (Volk).
15 : 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 1.

Die Tendenz zur „Erweiterung des einzigen Momentes" durch Anklänge des Vorhergehenden und Nachfolgenden finden wir
in Bild 6: (Vor der Trauung).
in Bild 9: (Der Moment unmittelbar nach der Verwandlung weist zurück auf diese selbst. — Die „Verwandlung" als solche, das Transitorische, kann nicht objektiv gegeben, sondern nur subjektiv ergänzt werden).
in Bild 11: (Urteilsverkündung. Hinweis auf die Vollstreckung).
in Bild 12: (Im Kerker und draußen vor demselben).
in Bild 15: (Das Herbeiströmen der Rückverwandelten und der Fee auf weißen Rossen und der viel spätere Moment, wo sich die Nachwirkung der Ueberraschung ausgeglichen hat und die Henkersknechte, das Volk und der Gemahl der Verurteilten nicht mehr von dem unerwarteten Ereignis gebannt sind).

[1]) Johannes Volkelt. Aesthetik des Tragischen. Seite 21.

Da es auf Vermittlung von inneren Werten ankommt, gibt die Figurenkomposition den Ausschlag, und zwar deren mimische Seite. Die Gestalten, voll Anmut und Grazie, sind kräftig genug in reichdifferenzierten Tonflächen modelliert und zum Behuf genauer Erfassung ihrer Gebärden nahe an den Vordergrund gebracht.

In den Hintergrund zurücktretende, erklärende Zutaten finden sich in den Bildern 1, 6, 9, 11, 12, 13. Was vorn leibhaftig ist, gibt Schwind in kräftigeren Farben; was zurückliegt oder nur der poetischen Vorstellung angehört, wird in viel blasseren Farben durchbehandelt. — Ob Schwinds leichtflüssige Aquarellfarben den zarten Charakter der Bilddichtung steigern? — Ein Vergleich der Bilder 6 — 8 — 10[1]) untereinander und mit den benachbarten farbigen (vor dem Original natürlich) ergibt, daß die Durchführung des Werks in clair-obscur dem inneren Zweck desselben mehr entsprechen und den Sieg über die farbige Wiedergabe davontragen würde; denn der „Bilderzyklus“ will das rein Stoffliche zugunsten der inneren Werte absichtlich ausschalten. Schwind kann die Bilder nicht farbig „vorgedacht“ haben, sondern die Farben sind nachträglich hinzugefügt worden und mit „kalter Berechnung“ oft symmetrisch verteilt, so z. B. in Bild 1 — 9 — 15.

Im Gegensatz zu Genelli, Führich, Rethel malt er das Landschaftliche mit behaglicher Breite; doch tritt es nicht so hervor wie in den Hauptbildern von Prellers Odyssee. Die Natur gibt er nicht „ihrer Natur“ nach, nicht um ihrer selbst willen, sondern poetisch beobachtet, vermenschlicht. So mit Recht die Raben (Bild 14)! Denn wären diese mit objektiver Treue als „Rabenexemplare“ dargestellt, so würde es unmöglich sein, die verwandelten Brüder in ihnen zu suchen; wir würden sie gar nicht drin suchen wollen. Die Raben wären eben Raben und würden uns ganz anders anmuten als die Schwindschen, die keine „braun“-schnäbligen „Schwarz“röcke mit „seidigem Glanz“ zu sein brauchen, ja nicht sein dürfen! — Im Bilderzyklus ist die Farbe vom Uebel!

Zum Schluß folge noch eine Aeußerung, die das Landschaftliche in Schwinds Werken betrifft! „Schwind[2]) hat — auch auf den großen Märchenfolgen, den landschaftlichen Hintergrund mit der größten Liebe ausgeführt. — Er hat die Natur nicht in dem Sinne studiert und nicht mit den Augen angeschaut, wie unsere modernen Landschaftsmaler. Auch nicht wie Rugsdael oder Rubens. Am meisten Verwandtschaft zeigen seine Landschaften in der Häufung der verschiedenartigsten Motive und in

---

[1]) August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. S. 63: „Die Gedankenwelt und die Vorstellungstätigkeit gewinnen die Oberhand leicht, wo die Farbe zurücktritt und nur Hell und Dunkel von der Erscheinung der Dinge übrig bleiben“.

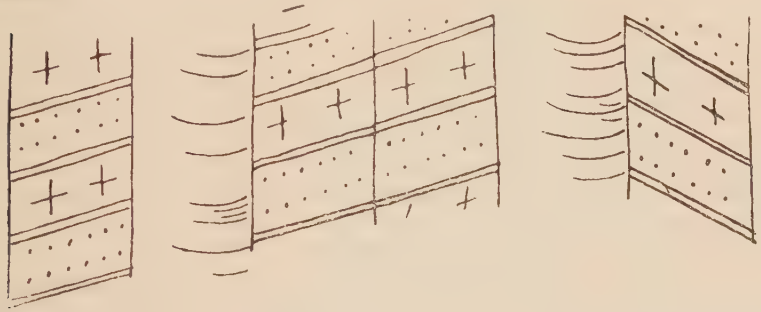
[2]) Friedrich Haack. Moritz v. Schwind. Künstler-Monographien. XXXI. S. 117.

der kindlich liebevollen Ausbildung der Einzelheiten mit den altdeutschen und altniederländischen Meistern. Aber das tiefe Naturgefühl, das diese Künstler auszeichnet, ist ihm nicht in demselben Grade eigen. Er hat seine Landschaftsstudien nur „mit dem Auge“, aber „nicht mit Stift und Pinsel“ gemacht. (Regnat: Münchner Künstlerbilder, Leipzig, Weigel 1871. S. 107.) Er hat die Natur „beobachtend“, aber nicht „nachbildend“ studiert. (Pecht: Geschichte der Münchener Kunst, S. 116.) Dafür aber wußte er die Natur zu beseelen; er wußte in seine Landschaften hineinzulegen, was uns Deutschen Wald und Feld so lieb und teuer macht“. Schwind an Richter: „Wenn einer an einem schönen Bäumerl so recht sein Lieb und Freud hat, da zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und 's Bäumerl schaut nachher ganz anders aus, als wenn's ein Esel schön abschmiert“.

Jene Doppelsäulen zwischen den Bildern sind retardierende Momente. Sie sollen absichtlich stauen und mit Hilfe der begleitenden Ornamentstreifen den Blick beim Ueberschweifen von dem letzten Bild einer Gruppe zum ersten der folgenden vom eigentlichen Bild ablenken uud doch nicht zu sehr die Aufmerksamkeit an sich fesseln. Die Säulen in ihrer Vollkörperlichkeit und ihren Lichtreflexen erzeugen eine abstoßende Wirkung; gegenüber dem ästhetischen Gehalt der Bilder sind sie neutral; so kommt es, daß das Geschaute, Erlebte, Erfühlte erst ausklingt, sich erst auswirkt, ehe das folgende Bild geschaut wird: Zwischen der Heimführung und dem Anlegen des Brautschmuckes (5 u. 6) liegt eine größere Spanne Zeit als zwischen dem Auffinden der Spinnerin, dem Herabheben und dem Fortführen derselben (3, 4, 5). So ist auch zwischen 8 u. 9 die Zögerung berechtigt; erst nach einer längeren Frist ward sie Mutter. Bild 10: 11: Nicht sofort erfährt der Fürst das Todesurteil. Das Herausführen der Verurteilten aus dem Kerker (13) hängt unmittelbar mit den vorausgehenden Szenen im Kerker (12) und der Urteilsverkündung (11) zusammen, nicht aber mit der folgenden, wo die Fee die vermenschlichten Raben lockt, um sie zu verwandeln und mit ihnen das Leben der Schwester zu erretten. Drum die Doppelsäulen an richtiger Stelle! Die Muster der begleitenden Ornamentstreifen sind nicht willkürlich hingesetzt. Feinsinnig paßt sie Schwind den Bildern an. Zwischen 3 u. 4 führt ein erregendes Zickzackmotiv den Blick von oben nach unten; es gebärdet sich grade so wie das herabfliessende, flickernde Haar des Mädchens und wie der angestrengt, unsicher herabsteigende Jüngling. Dem Tiefendrang von links vorn nach rechts hinten im 5. Bild entspricht in den drei Ornamentstreifen unmittelbar rechts davon die Schrägrichtung von links unten nach rechts hinauf; beim 4. Streifen aber, der dem 6. Bild näher steht, bricht sich die Bewegung und führt wieder nach rechts hinunter, so wie im Bild selbst der Blick des Bräutigams von hinten oben der Blick zur Braut nach vorn

heruntergeht. (Skizze 1!) Wo die treue Schwester „gefesselt“ ist und wo der unglückliche Gemahl schluchzend seine Schwester umschlingt (10 u. 11), da bringt der Künstler ein Ornamentmotiv, in dem sich die Elemente auch verschlingen. Wo die Fee lebhaft aufschwebt, verwendet er ein Motiv, bei dem ununterbrochener Fortlauf den Ausschlag gibt usw.

Skizze 1.



Die schöne Melusine

von **Moritz von Schwind.** I C.

(Kunsthistorisches Museum zu Wien.)

Wie bei einer Frieskomposition reihen sich elf Szenen, die sich organisch auseinander entwickeln, schlicht und klar auf, die vom entlang wandelnden Betrachter von links nach rechts hin verfolgt werden. Als innerer Fries in einem Rundtempel[1]) angebracht, wäre der ideale Standpunkt des Betrachters in der Mitte der Grundfläche des Raumes, sodaß dessen Vertikalachse mit der seinigen zusammenfiele; er braucht sich dann nur rings um seine Wachstumsachse zu drehen, um mit den Blicken das Ganze vom Anfang bis zum Ende hin zu überlaufen. Vorher müssen jedoch erst alle Teile, auch die winzigsten, in größter Nähe der Bilder gründlich aufgenommen sein. (Da der folgenden Analyse nicht das Original zugrunde liegt, kann über diesen und andere Punkte, Rahmen, Farbe usw., nicht weiter gesprochen werden.)

Nach einer Skizze Schwinds sollte sich der Fries über den Kapitellen von sechs Säulenpaaren hinziehen und uns erzählen: In dem Felsquell ruht träumend die Nymphe. („Fontes Melusinae“ ist in Stein eingegraben.) 1. Bild.

Eine andere steigt aus derselben Grotte heraus; zwei ihrer Schwestern stehen schon vor ihr; diese wenden sich warnend und 2. Bild.

[1]) Otto Weigmann. Moritz v. Schwind. Klassiker der Kunst. S. XLIV: „So dachte sich Schwind die Melusine als inneren Fries eines Rundtempels ausgeführt, der an den waldumsäumten Ufern des Starnberger Sees erstehen sollte“.

klagend an die auf dem Brunnenrand Sitzende. Zu ihr schaut sehnend ein junger Mann auf, der ihre Linke an seine Brust drückt, während sie ein Ringlein zum Zeichen ewiger Lieb und Treue ihm an die Rechte stecken will. Blumen, Zweige, Wurzeln gebärden sich mit; sie streben dem Paar entgegen, lassen sich über beide herab oder führen als Drachengewurzel über die Felswand zum knorrigen Stamm hinauf. Hinter diesem Wald, über Waldbach und Schlucht drüben, sprengen auf feurigen Rossen[1])
3. Bild. die anmutigen Schönen hervor zur hochzeitlich geschmückten Braut, die der Herr des Landes mit seinem Gefolge würdig empfängt. Am Altar brennen die Kerzen; der Priester steht bereit, und neugierig gafft die Menge des Volks. Hinter Stämmen des waldigen Abhangs versteckt, urteilen welche nach „ihrer" Weise und reden mit Mund und Hand. Es ist der Schloßberg, aus
4. Bild. dessen Felsen gleichsam Mauer und Burg herausgewachsen sind und Blumen, Strauch und Baum aus Ritzen und Spalten des Gemäuers, wo's Schwalbenpaar wohnt.

Auf der rechten Seite des über Eck gesehenen Schlosses stehen auf der Freitreppe die Vermählten im lachenden Sonnenlicht. Ihn sehen wir vom Rücken, während sein beschattetes Haupt ihr zugewandt ist; seine Rechte schwört, während die andere Hand unter kräftigem Druck in der Rechten seiner Gemahlin liegt. Sie fordert von ihm ein Versprechen. Er gelobt es. Was aber ist's? (Erneuert er den Schwur, den er am Waldbrunnen oder am Altar getan hat?) Ihr Blick haftet fest an seinen drei Schwurfingern[2]), während ihre Linke hinüber nach dem Eingang eines Hauses zeigt, der von Kräutern und Büschen und Bäumen umsäumt ist. Im Rundbogen über der Pforte steht geschrieben: „Heilig gleich dem höchsten Schwur sei das Geheimnis dieses Hauses. Eidbruch ist Trennung."[3]) — (Heilig? — Unverletzt sei das Geheimnis dieses Hauses! dies schwört er. Bricht er den Eid, versucht er's zu ergründen, traut er nicht voll und ganz, wird sie sich von ihm trennen, also Abschweifen von der sinnlichen Erscheinung zum Gedanken.)

---

[1]) Vergl. S. 24: Brief Schwinds an Mörike „vom 19. Jan. 1869".

[2]) Für den „gesunden" Geschmack ist eine solche Höherbewertung der „Hand", deren Gebärden mehr äußerlich und weniger geheimnisvoll sind, gegenüber dem, die volle Seele offenbarenden „Auge" unerträglich. Die Aufgabe, mit nahezu „begrifflicher" Bestimmtheit zeigen zu wollen, „daß" einer schwört und „was" einer schwört — vor einem Weibe, ist für den bildenden Künstler höchst gefährlich. Nur der Poet kann sie „befriedigend" lösen. So ergibt sich bei Betrachtung des 4. Bildes der Eindruck des „Unnatürlichen", des „Zwanges", des „Ungesunden", der Eindruck des „Mißgriffs in der Aufgabestellung". Jede Kunst leistet aber dort ihr „Bestes", „Höchstes", wo sie sich beschränkt, wo sie ihr „Eigenstes" gibt, wo sie innerhalb ihrer Grenzen bleibt und der Schwesterkunst läßt, was diese besser darstellen kann. —

[3]) Vergl. hierzu S. 25: Brief Schwinds an Ed. Mörike „vom 28. Jan. 1870".

Wellenschaum trägt die schwebende Schöne. In keuscher Anmut schwellen die Glieder. Es fließt ihr Gewand und flattert nach. Die göttergleich wandelt, hebt grüßend die Arme. Vom Haupte strähnt allwärts ihr seidenes Haar. Zwölf Schwestern bringen ihr Blumen und Sträuße. Sie schwimmen von beiden Seiten herzu, verehren die Schönste und fließen wie Wellen. Sie rauschen empor, überstürzen sich. — Und Harfen ertönen im Heiligtum. 5. Bild.

(Nur wir wissen das Geheimnis, der Gemahl nicht).

Und draußen vor dem geheimnisvollen Rundbau stehen Mönch und Mann und Frau. Der Hauptsprecher weist mit dem Spieß nach dem Fischweib-Zeichen.[1]) (Eine der Wasserjungfrauen zeigte auf Bild 5 statt der Füße solche Flossen.) Er gibt seine Meinung kund, und sein Nachbar zur Rechten, der seine Hände in den Hosentaschen trägt und dem infolge des Gehörten der Mund offen stehen bleibt, sie beide waren schon zugegen, als die neue Herrin zur Hochzeit empfangen wurde (3). Sie tuscheln zusammen und raunen einander Wunderliches zu; denn was sie nicht sehen können, muß wunderlich sein. (Würde das Zeichen am Haus einen Engel darstellen, wäre es Gottes Werk! Das Fischweib aber, halb Mensch, halb Tier, kann nur mit dem Teufel im Bunde sein. „Da drin ist's nicht richtig!") Was unten zusammenphantasiert wird, hören die auf der Schloßmauer sitzenden Pagen, von denen es der Ritter erfährt. Er selbst hebt nun die Zweige hoch, um ebenfalls alles sehen zu können. Und das Edelfräulein sieht und hört auch viel; sie läßt lieber den lockigen Knaben stehen, den sie mit ihrer Rechten umschlungen hat. Und das Paar, das vom Spaziergang zurückkommt, muß auch davon sprechen. (Die Frau sagt etwas. Der Mann erwidert in seiner entschiedenen Haltung fest und sicher: „Das kann nicht sein; so ist es nicht!" Die Frau in seinem Arm beteuert jedoch: „So ist's gewiß!") — Der Fürst sitzt mit seiner Frau in der weinüberrankten Laube. Nur leise ihre Hand gefaßt, die Laute auf das Knie gestützt, schaut er die Fürstin sinnend an; er — aufrecht, etwas zurückgebeugt, in dunklem Gewand; sie aber im lichten, reinen Kleid hängt seelisch ganz an ihren Kindern. Das Kleine trägt sie selbst auf ihrem Schoß, während die Amme das andere am Gängelband hält. Obwohl die Eltern dicht nebeneinander sitzen, trennt sie eine Kluft; ihr Gesicht drückt aus, daß sie in ihrem Sinnen nicht „eins" sind. Da kommen zwei mit einem Birkhahn von der Jagd zürück. Aus dem Hintergrund nähern sich zwei Ritter; das fromme Mönchlein geht seinen Gang zur Kirche hinauf. (Absichtlich ist hier die Landschaft mit größerer Tiefe und mit ablenkenden Einzelheiten vorgeführt; sie sollen verzögern. Die Szene der Katastrophe soll nicht zu 6. Bild. 7. Bild.

[1]) Vergl. hierzu S. 24: Brief Schwinds an Ed. Mörike „vom 31. Jan. 1868".

unmittelbar folgen.) Aber vorn am Rand des Wasserbeckens steht stolz der Pfau und schaut zur Gruppe der Mutter und Kinder zurück. Sein üppiger Schwanz reicht bis auf den Boden nieder; er führt uns hinauf zum Wasserbecken, das sich durch die Wassergarben, die dem Rohr an der Wand zwischen zwei Säulen
8. Bild. entströmen. Das Wasser kommt aus dem Heiligtum, wo Melusine mit ihren Schwestern im feuchten Element sich ergötzte. O weh! — Eine schwarze Gestalt — es ist der Gatte — dringt durch die linke hintere Pforte ein in höchster Leidenschaft — die Faust geballt, das Haar zerzaust, sein Geist zerstört! — Der Ritter, der mit den Pagen das Gemunkel des Volkes über den Teufelsbau angehört hatte (Bild 6), steht draußen und weist herein, zeigt seinem Herrn, was in dem Heiligtum für ein Leben und Treiben herrscht. Ohnmächtig, schmerzvoll wendet sich die Gattin ab; ihr Herz bricht; sie sinkt zusammen. Die Schwestern streben wehklagend, schreiend auseinander und fliehen vor dem Störer und Eindringling. Durch Mißtrauen bricht er den Eid, den er einst geschworen. (Bild 4.) So folgt die Trennung. Wie die Wasser schäumen und zischeln! Es bersten die Säulen; es kracht
9. Bild. der Bau. Nur die Wand mit dem Fischweib-Zeichen stürzt nicht ein. Die alten Horcher erschrecken vom Getöse; sie fliehen ängstlich. Der Sturm heult dazu und treibt ihnen Gewandzipfel und Haare über die Köpfe weg. — Da schwebt eine Erscheinung. — In leichtem Gewand huscht Melusine am Fenster vorüber, wo ihre Kinderchen schlummern; 's ist nacht; es stürmt; die Bäume biegt's, und Weißwolken ziehn hastig, wie Melusine durch die Lüfte dahin, nur entgegengesetzt. — Aber unten auf einsamer Erden zieht einer dahin im Büßergewand; er ist's, der menschlich die Treue brach; durch Felsen führt sein Weg. — Da ist ja
10. Bild. wieder der steinerne Brunnen im stillen Wald. Mit Leidenschaft küßt sie den büßenden Pilger und preßt ihn in Glut an ihren Leib; kraftlos ergeben, sinkt er zusammen. (Ist dies sein Tod?) Vom Schleier umwoben, erstrahlt ihr Haar. Die Schwestern warnen sie wieder — händeringend, nur eine nicht, die Königin aller. Mit Krone und Szepter thront sie im Brunnen und schaut Melusine mit ihrem Geliebten.[1]) Warum warnt sie nicht? (Der Betrachter ergänzt: Die Wasserkönigin weiß es besser: Jener findet den Tod, und Melusine kehrt nicht wieder ins Menschenland zurück, wo Freud und Leid sich einen.)

11. Bild. So ruht sie wieder im Felsenquell und träumt und träumt.

Die vorhergesehenen Bilder wirken bei der Erfassung der nachfolgenden noch in Form der Erinnerung oder der poetischen Vorstellung nach und gestalten den unmittelbar sinnlichen Eindruck jedesmal etwas um.

---

[1]) Hierzu S. 25: Brief Schwinds an Ed. Mörike „vom 30. Juni 1869."

Aber wiederum wirkt das später Aufgenommene, das unmittelbar Geschaute, verdichtend, klärend, vertiefend, steigernd (häufig Verwendung des Kontrastes) auf das durch die vorangegangenen Bilder Erlebte umgestaltend ein, sodaß der „Anfang" erst recht erfaßt wird, nachdem „Mitte" und „Ende" hinzugenommen worden sind. Die „Schlußbilder an sich" wirken ganz anders, wenn nicht vorher die Exposition, nicht der Fortgang und die Steigerung bis zum Höhepunkt vorangegangen sind.

Im Verhältnis des vermittelten Kontrastes stehen z. B.:

Bild 8 : 5,4 usw. Eidbruch — im Heiligtum — Treuschwur.
„ 9 : 7. Melusinens Mutterschmerz — Mutterglück.
„ 9 : 6. „Die bösen Zungen" nach der Zerstörung des Heiligtums und dieselben vorher.
„ 10 : 4 usw. Melusine und der Büßer — Melusine und ihr Gemahl.
usw. usw.

Die rückwirkende Kraft aller Einzelbilder ist so stark, daß sogar der Spruch über dem Heiligtum (4. Bild: „Heilig gleich —") in dieser begrifflichen Fassung unnötig und eine überflüssige Zutat ist; sie bedeutet ein Entgegenkommen des Künstlers gegenüber „flüchtig" Betrachtenden, um der beziehenden Tätigkeit derselben nicht zuviel zuzumuten. Für „arbeitende", intensiv nachschaffende Betrachter ist das Sprachlich-Begriffliche im 4. Bild nicht nötig; freilich könnte die richtige Ergänzung der für das **5., 6.,** (7.), **8.,** 9. Bild geltenden, aber im 4. Bild durch den Spruch niedergelegten Motivierung durch den Betrachter nur dann erst erfolgen, wenn die folgenden Bilder apperzipiert sind, und dann handelt es sich immer noch um subjektive Zutat, schließlich um den guten Willen des Betrachters.

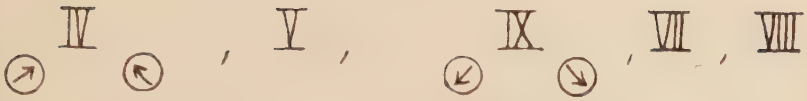
Das Ganze gliedert sich in zwei Untereinheiten:

I (1—5) gibt die aufsteigende Handlung. Die Zentralkomposition in der Mitte des Ganzen (5) fordert den Betrachter zum Haltmachen auf.
6 gibt den Ausklang, Nachklang zur ersten Untereinheit, zugleich die Ueber- oder Einleitung zur zweiten Gruppe von Bildern.
II (7—11) gibt die absteigende Handlung, wobei Bild 10 noch einmal einen neuen, leisen Aufstieg, einen versöhnenden Ausgang gewährt um dann in Bild 11 zur völligen Ruhe zu gelangen.

Der Rhythmus des Ganzen ist so ungehemmt, natürlich. Wohl abgewogen ist der Wechsel in der Zu- und Abnahme in der Bewegung. Er kann besser nachgefühlt, als beschrieben werden. Dazu wächst, wie schon gesagt, eine Szene aus der andern heraus:
Bild 1: Ruhe.

Bild 2: Leichtes, tändelndes, graziöses Schreiten, anmutiges Sitzen, edles, inniges, hingebendes Angezogensein. (Brautwerber.)
Bild 3: Heransprengen, Hereinströmen, das sich staut, wo es zum ersten Halt kommen soll. — Gegenbewegung von rechts oben.
Bild 4: Feierlich festes, würdevolles Stillstehn.
Bild 5: Wellengewoge geschmeidiger Leiber und schwebendes Wandeln auf schäumendem Wasser. (Die pantomimischen Werte sind „hochbetont". — Von allen Bildern am lichtesten gehalten.)
Bild 6: Gesteigerter Gesichtsausdruck. (Nur Oberkörper! — Dazu ist die Szene in Schatten gehüllt. — Kontrast zum vorangegangenen und zum nachfolgenden Bild mit seinen hellen Flächen.)
Bild 7: Gemessene, fast schwüle Ruhe. (Melusine im hellen Gewand, ihr Gemahl in düsterer Farbe.)
Wahre Leidenschaft in Bewegung und Ausdruck folgt nun.
Bild 8: „Hereinstürzen" — „Entrinnen". — (In diesem Bild sind die Gegensätze zwischen Hell und Dunkel am größten.)
Bild 9: Davonstürmen — unten. Schweben in Gegenbewegung — oben. Diese steigert einmal das Schweben selbst und führt zum anderen die Phantasie des Betrachters ins Gebiet der Vergangenheit zurück. Außerdem erfolgt eine weitere Steigerung der Bewegung dadurch, daß der Grund und Boden, den die Fliehenden und der Pilger in Wirklichkeit unter sich haben müßten, einfach weggelassen ist. Die „flugbereite" Phantasie ergänzt. Alle dargestellten Menschen sind nur als Knie- oder Brustbild da. — „Ruhigerwerden" des Gesamtbewegungszuges. — Der verkleinerte Maßstab des Büßers, sein „dunkles" Gewand, die „hellen" Felsen vorn steigern die Illusion des Hervor- und Heraufwanderns.
Leichter Auftrieb. Ansatz zu neuer Wellenhöhe. —
Bild 10: Aeußere Ruhe, aber innerlich glühende Erregung, Todeskuß.
Bild 11: Völlige Ruhe. Nach- und Ausklang.

Die eigentlichen Bilder sind unten durch einen und oben durch zwei schmückende Streifen begleitet. Unten alternieren auf hellem Grund 19 kreisförmige Bildchen mit Bandstreifen. In den Medaillons bewegt sich immer ein plastisch gegebener Kentaur — singend oder abwechselnd je auf einem der verschiedensten Instrumente musizierend — von der Tiefe nach vorn zu (soweit bei der einen Schicht von Tiefe gesprochen werden kann!) oder umgekehrt, sodaß, wo in den Hauptszenen darüber ein Zusammen- oder ein Auseinanderstreben sich dartut, unten dasselbe angestrebt wird, z. B.:



Dabei sind die überschlagenden Wellen so gezeichnet, daß der Schwerpunkt etwas nach rechts verschoben ist und die Links-rechts-Bewegung mit betont wird:

Oben verlaufen die Ornamentstreifen entweder schnurgerade oder als Flechtmotiv in Bogen. Zwischen je zwei Säulen dominiert je eine aufrecht stehende Muschel, zusammen 19, die den Rundbildchen unten entsprechen.

Die einzelnen Szenen sind in der „Melusine“ nicht mehr wie bei dem „Aschenbrödel“ völlig getrennt, auch nicht wie bei den „Sieben Raben“ durch „fingierte Arkaden“ getrennt, sondern sie wachsen nacheinander aus sich heraus. Nur die Mittelgruppe 5, 6, 7 ist durch Säulen links und rechts von den übrigen getrennt. Im rhythmischen Wechsel folgen einander: Ein kleines, vier große Bilder, ein kleines, vier große, ein kleines. Von den breiten Ornamentstreifen abgesehen, sind auch die kleinen Bilder im Breitformat, das uns zur eigenen Körperbewegung auffordert.

In der Figurenkomposition sind die mimischen und pantomimischen Werte hochbetont gegenüber den rein malerischen oder den vollplastischen. Die Gebärde ist dem Künstler Vermittler des seelischen Rhythmus in den Körpern. Von den über hundert Figuren auf den elf Bildern ist nur „eine einzige“ (5. Bild-Zentralkomposition!) in Enface, alle anderen sind in Ganzprofil, bez. in Dreiviertelsicht gegeben. Außerdem sind die Gruppen zahlreicher, bei denen statt reinen Erscheinungszusammenhangs mimische Relation zutage tritt. Uebermenschliche, höhere Wesen läßt er mit Menschen zusammen auf irdischem Schauplatz erscheinen.

Wo auf klar definiertem Vordergrund (wie in 1, 2, 3, 4, 7, 10) Pflanzen mit aufgetischt werden, sind diese wie aus Normalsicht, bez. Nachsicht, „aber aus dem Gedächtnis“ niedergezeichnet und getuscht, sodaß Blatt für Blatt, Zweig, Ast und Stamm in klaren Umrissen mit entsprechender Modellierung vor uns stehen. Einzelexemplare in ihrer klaren Form werden als Vertreter für eine Mehrheit hingesetzt.

Wirklichen Tiefendrang haben wir in keinem Bild. Ueberall sind die Figuren in die „vordere“ Schicht gebracht und aus Normalsicht durchbehandelt, weil es nicht auf „bloßen Erscheinungszusammenhang“ ankommt, sondern darauf, daß die Gegenstandsvorstellungen unmittelbar und eindeutig bestimmt auftauchen. Der Künstler typisiert und idealisiert die in Umrissen und zarter

Modellierung gegebenen Gestalten.[1]) Wo diese in den Hintergrund gerückt sind, nimmt der Kontrast zwischen den modelierenden Hell- und Dunkeltonflächen ab, sodaß die Gestalten als bloße Schattenrisse erscheinen, wenn sie bei größerem Abstand des Betrachters vom Zyklus geschaut werden. Während in allen Bildern der Figurenmaßstab im großen und ganzen derselbe ist, findet sich im 3. Bild jedoch eine auffallende Verkleinerung desselben. Der Künstler sah sich dazu gezwungen, weil er eine „Menge" zu Blatt bringen wollte.[2]) Die landschaftlichen Kulissen rechts und links, welche sämtliche Figuren einsäumen, sind aber in demselben Maßstab gegeben, wie auf den vorangegangenen und den folgenden Bildern, die Figuren hingegen in anderen Größenverhältnissen. Die links hereinreitenden Gestalten scheinen zu stark verkürzt, zu schnell verjüngt zu sein im Vergleich mit den Maßverhältnissen der anderen Bilder. In der Mitte der 3. Szene dient der Altar als „Haltepunkt für zentrale Kompositionsweise", und seine Vorhänge dienen als den eigentlichen Kern der Szene heraushebende Folie. Die Phantasie wird angeregt, den einzigen Moment zu erweitern und an den Empfang Melusinens die Trauung anzuknüpfen. Würde der Altaraufbau fehlen und dafür die freie Landschaft dahinter sich auftun, so würde ein nicht völliges Zusammengehen zwischen Figuren und Landschaft zu bemerken sein. Der Altaraufbau ist, streng genommen, nur dekorative, lückebüßende Zutat.

Am meisten nur für die poetische Vorstellung und nicht für die rein sinnliche Anschauung geschaffen ist die Mitte des Ganzen, das fünfte Bild, wo Melusine im Heiligtum ihr Sonderleben treibt. Da gehen Körper und Raum nicht zusammen. Die Körper links und rechts sind in altertümlicher Weise mehr über- als hintereinander geordnet. Die Höhe vertritt die Tiefe; die Figurenkomposition ähnelt der beim Flachrelief. Allzu stark verkürzt ist das folgende Nischenpaar gegenüber den torweiten Oeffnungen vorn; das Rankengezweig drin und die architektonischen Elemente sind nur stimmende Folie. Unausgeglichen ist die Stelle hinter der dominierenden Mittelachse und links von den Oberschenkeln Melusinens (vom Betrachter aus gerechnet). Lücken gähnen vor, nur rechts kommt eine einzige Gestalt aus der Tiefe. Würde das flatternde Gewand und das ausstrahlende Haar fehlen (sie sind ebenfalls aus Not hingesetzte Lückenbüßer), so würde das Nichtzusammengehen von Körper und Raum, das Vernachlässigen des spezifisch malerischen Problems zugunsten des poetischen Gehalts noch auffallender und einleuchtender sein. Dies Werk verträgt keine Vergrößerung.

---

[1]) In den Bildern 1, 4, 6, 9, 11 (5, 8) werden nicht einmal die Vordergrundsgestalten von Kopf bis zu Fuß gegeben.

[2]) Siehe hierzu Seite 24: Schwinds Brief an Ed. Mörike vom 19. Jan. 1869.

Hätte Schwind auf Farbe und Modellierung der Gestalten verzichtet und sich eingeschränkt auf das wirksamste zeichnerische Mittel, den Umriß, so wäre jener Widerspruch nicht fühlbar und der Tadel, daß er als Graphiker zu stark Neigung für wirkliche bildende Kunst hege, nicht berechtigt. Was als Gemälde ausgeführt ist, sollte besser bloße Zeichnung sein. Diese hätte uns auch alles sagen können, was Schwind zu sagen hatte. — Der Künstler hat es verstanden, trotz der Zentralanlage, die den wandelnden Betrachter zum Stillstand zwingt, trotz der strengen Diremtion, doch dem durch alle Bilder hindurchgehenden Gesamtbewegungszug soweit Rechnung zu tragen, daß kein Zwiespalt in die Komposition kommt: Die von links hereinschwimmenden Wasserjungfrauen sind uns in größere Nähe gebracht, als die auf der rechten Seite, infolgedessen auch kräftiger modelliert, etwas plastischer gegeben. Die von rechts Hereinströmenden sind mehr lichte Silhouetten auf dunklem Grund. Dem entsprechend ist auch die die Mittelachse verkörpernde Dominante so gegeben, daß ihre rechte Hand etwas höher erhoben, viel stärker belichtet ist und etwas weiter vorgreift als die linke. Außerdem ist das linke Bein zurückgenommen und stark verkürzt. So kommt eine leise Drehung, ein sanft diagonaler Zug, ins Bild hinein. Die Figuren der rechten Hälfte des 5. Bildes führen uns mehr in die Höhe als die der linken, sodaß wir beim Uebergleiten in das sechste Bild zu allererst auf das hochgestellte, scharf herausgehobene Symbol des Fischweibes[1]) stoßen und hier zunächst haften bleiben, bis das entsprechende, das zugehörige Geistige aufgetaucht ist.

Das „böse Prinzip“ ist in Bild 6 durch körperliche Häßlichkeit angedeutet.

Auf allen Szenen fällt das Licht von vorn links oben ein (Anschluß an die Links-rechtsrichtung des Ablesens und an die einheitliche Lichtquelle eines ideellen Kuppelraumes, bei dem diese oben in der Vertikalachse sich befindet). Nur in der 8. Szene (Eidbruch) kommt es von links hinten und aus der Tiefe herein; hier wird zugleich die Belichtung vom Künstler poetisierend verwertet: Wo also die niedrigen, schwachen, schlechten Seiten des Menschen in ihren Aeußerungen dargetan werden, da herrscht der dunkle Gesamtton vor; die Verkörperungen des guten Prinzips hingegen, die des sittlich Wertvollen, (Melusine mit ihren Schwestern) leuchten in lichten Gewändern auf.

Die „Erweiterung des einzigen Momentes“ nach rückwärts, bez. nach vorwärts, findet sich im 2., 3., 8. Bild, und mehrere Szenen auf ein und derselben Fläche finden sich im 7., 9., 10. Bild. Im Original folgen die Szenen einander, ohne daß sie durch einen Rahmen usw. von einander getrennt sind. (Säulen

[1]) Vergl. Schwinds Brief an E. Mörike vom 31. Januar 1868. (Seite 24.)

— gemalt — trennen die Szenen von einander.) Ein Gewandschleier, eine Zäsur durch landschaftliche Elemente, fließen mit. Fingerring, Spruch über dem Heiligtum, Reliefplatte mit dem Fischweib sind Symbole [1]). Außerdem verwertet der Künstler viele mimische Attribute: Szepter, Pilgerstab, -hut, -gewand, Laute — Musikinstrument, Waffen, Buch usw.

Als Anhang seien noch einige Stellen aus Briefen Moritz v. Schwinds an Eduard Mörike aus der Zeit seiner Arbeit am Zyklus „der schönen Melusine“ beigefügt. An einigen Stellen wurde schon auf sie verwiesen, und in der endgültigen Zusammenfassung kann wieder auf einzelne zurückgegriffen werden.

(Aus „der Freude“ entnommen, einem Kalender für das Jahr 1904. Verlag v. Karl Robert Langewiesche, Düsseldorf, Leipzig 1903.)

26. Dez. 1867: „Ich habe aber von Natur aus eine Goldschmiedsader im Leib, die mir keine Ruhe läßt. — Ich habe mich dummerweise in eine große Arbeit eingelassen — wie Grillparzer sagt — so lange Sachen, worunter er Trauerspiele versteht. Ich habe den alten Herrn — 76 Jahre — in Wien besucht und mit ihm von dieser Arbeit, der Geschichte der Melusine, gesprochen mit der Bemerkung, daß das Wunderbare dermalen außer Kredit sei. Sagt er darauf: „Ich habe ein Gespräch in vier Versen gemacht; das heißt: „Laßt mir doch das Wunderbare! Gar mancher hat's vor mir geehrt. Allein das Menschliche — das ist das Wahre; das Wahre — aber kaum der Mühe wert“. —

31. Jan. 1868: — „Von der Melusine wäre viel zu sagen. Ein Punkt ist ungeheuer kitzlich, daß sie nämlich keinen Fischschwanz hat. Das ist offenbar ein boshaftes Geschwätz, dessen Entstehung gezeigt werden muß, und es geht zum großen Gewinn für das Ganze“. —

19. Jan. 1869: — „Außerdem bin ich wieder hübsch geplagt gewesen. Die Melusine, so „eine lange Arbeit“, wie Grillparzer eine Tragödie nennt, hat ihre verzweifelten Mucken. Man muß bei jeder Kleinigkeit den ganzen Plunder im Kopf haben. Und die Menge Pferde! Ein Paar Pferdchen kann einen toll machen.

---

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Seite 173: „Symbol aber nennen wir, in genauer Uebereinstimmung mit dem griechischen Wortsinn, ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen, das erst durch Hinzufügung eines anderen ihm fehlenden Bruchteiles vom Empfänger ergänzt werden muß, um die Vollständigkeit und damit die Vollgültigkeit des Ganzen zu erlangen. Das Symbol in der bildenden Kunst ist eine Form, die den Wert nicht selber völlig ausgestaltet, sondern nur einen Bruchteil desselben darbietet, sodaß der fehlende Rest durch die Vorstellung des Betrachters hinzugeliefert werden muß“. —

August Schmarsow. Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. S. 122: — „die Sprache des Symbols zunächst den Wert nur andeutet und mit Hilfe der starken entgegenkommenden Phantasie mehr vermittelt als selber zu geben weiß —, daß bereitwillig das Zeichen für die Sache selbst genommen wird“

Item, ich bin alle Tage daran und freue mich darauf. Die Sammlung an Personen zählt jetzt 36 Nummern und wird auf 40 kommen". —

11. Mai 1869: — „Mir tut eine Erholung not; denn ich arbeite seit dem neuen Jahr an der vertrackten Melusina und zwar diesmal an der ganzen Reihe zugleich — natürlich, da es eigentlich ein einziges Bild ist, 19 Zoll hoch und dabei 40 Fuß lang — bis da nur alle Einteilungsgeschichten und Motive bestanden waren, das hat was gebraucht. Eins ist bei so langen Geschichten ärgerlich, daß so mancher kleinere Gedanke unter den Tisch fällt. Was ist aber zu machen!" —

30. Juni 1869. „Eine so große Arbeit hat das Dumme, daß man eine Menge anmutiger, kleiner Gedanken darüber versäumt und die ganze lange Zeit an nichts anderes recht denken kann. Wahrhaftig, sein ruhiger Schlaf ist einem verkümmert. Denn es träumt einem immer von dem Teufelszeug. — Es nutzt aber alles nichts; morgen kommen zwei schöne Nixen an die Reihe, auf die ich mich sehr freue, und nächste Woche ein sehr gefährliches Bild, auf das ich mich schon lange freue, und so kommt's immer dicker, bis auf einmal Feierabend da ist; zum Glück ist der klagende Schlußchor mit einem aus Schleiern bestehenden Nebel noch das Allereinladendste. — Wollen Sie so gut sein, meiner etwas bedenklichen Latinität etwas zu Hilfe zu kommen. Es ist ein Felsen, auf dem steht: „hic erant fontes Melusinae;" heißt das: hier war der Brunnen der Melusina?" —

11. August 1869: — „Wie sehr recht hat der alte Grillparzer, wenn er sagt: „Mit den langen Sachen ist nichts mehr". Darunter versteht er Trauerspiele, und ich verstehe darunter 45 Schuhe Melusina. Es wird, Gott sei's geklagt! — immer mehr statt weniger, und man meint, es sei gar nicht zu erleben. Eine wichtige Gruppe fehlt noch ganz." —

7. Dez. 1869: „Wenn einer eine so große Arbeit, wie die Melusina anfängt, ist er eigentlich ein Narr, und wenn er sie durchführt, ist er noch einmal einer. Was aber nützt es, das zu wissen! Das Laster sitzt zu fest und läßt einem keine Ruhe. Heute habe ich den letzten Unterrock gemalt und einige grüne Blätter. Ex est, an die Wand gestellt und ein Tuch darüber! — Jetzt muß was her in größerem Maßstab, wenige Figuren und recht durchgebildete Hände, Köpfe, Falten — mit der Kohle gezeichnet und leicht gefärbt. Das geht auch vom Fleck". —

28. Jan. 1870: „Gratulieren Sie mir, wenn's gefällig ist, zur glücklichen Vollendung der Melusina. Seit gestern ist sie dem verehrlichen Publico vorgeworfen, wie es Gebrauch ist, zum Besten des Künstler-Unterstützungs-Vereins. Das war einmal ein festes Stück Arbeit, und ich hoffe, der T. — wird mich so bald nicht wieder reiten, mich auf ein solches opus centum camelorum

einzulassen. Beiliegend das Programm, das wir dem Verehrlichen in die Hand geben, von mir verfaßt, von Heyse gebilligt. Ueber dem Portal des Wasserpalastes steht: „Heilig, gleich dem höchsten Schwur sei dieses Hauses Geheimnis. Eidbruch ist Trennung". — Auf alle diese Nixenchöre habe ich einen wahren Durst, mich mit ordentlichen Mannsbildern abzugeben." —

I D.

Das Leben einer Hexe

von **Bonaventura Genelli.**

Das Kunstwerk, das simultan gegebene Mannigfaltige, erweckt einen Totaleindruck; darauf wird Teil für Teil zu dem ersten Eindruck hinzugenommen und andauernd verdeutlicht, verdichtet, geklärt, bis das Ganze nicht mehr bloß als sinnliche Erscheinungseinheit, sondern als „geistige Vorstellungseinheit" [1]) im Bewußtsein des ästhetisch Genießenden wirksam ist.

1. Bild. Eine schlafende weibliche Gestalt hingestreckt,[2]) den Kopf auf Arm und Reisebündel gestützt. Dahinter fährt eine andere auf, langt mit der Linken vergebens nach einer hurtig und sicher Entschwebenden, die ein Kind im Arm trägt. Die Wangenbeinwulst heraufgezogen, lacht sie schadenfroh zurück, wohin der Wind ihr Hexenhaar peitscht. Die mittlere Gestalt rüttelt die Dritte auf, schlaftrunken ist auch sie. Ihre Mundwinkel sind verzerrt, bittres Leid liegt auf ihrem Antlitz. Wer sind die drei? — Pilgerstab und Wanderhut liegen da und drin ein Rosenkranz — aber ein blumenloser! — Eltern oder Verwandte? Sind's fromme Leute, denen das Kind weggetragen wird? Das Kind hält krampfhaft noch die Kirschen in der Hand, die es von jenen geschenkt bekommen hat. Wohin wirds wohl entführt und warum? Wer ist die Entschwebende, mit der die Bodenwellen und Ackerfurchen und Wolken gleicherweise hinaus- und hinüberziehen? Die steinerne Windmühle steht fest; nur ihre Flügel gehen.

Exposition, Spannung.

Durch das geringe ebenmerkliche Abweichen der Kreuzflügel von der Vertikalen und Horizontalen entsteht beim flüchtigen Drüberhinhuschen über das Bild der Eindruck des Sichdrehens der Flügel.

2. Bild. Ein Teil des Erwarteten erfüllt sich. —

Eine Alte mit gebeugtem Rücken, ganz bei ihrem Tun, bricht in Affektlaute aus, wie sie dem völlig nackten, vollkräftigen jungen Mann aus dem Haupthaar Ungeziefer entfernt. Er sitzt auf dem steinernen Grund vor dem Haus und lehnt sich mit

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 296.

[2]) Der Bilderzyklus ist von rechts nach links abzulesen; Begründung später.

seinem Rücken so an die Alte, daß ihr linkes Knie und vorderer Oberschenkel unter seine linke Achsel sich schiebt und zur Stütze wird.

Der Krallenzehige hat auch Flügel; diese langen über den Schoß der Alten herüber, die bis zur Hüfte nur bekleidet ist und ein über den Rücken herabfallendes Kopftuch trägt. Ihr Haar flattert hinüber, wohin auch der Nackte blickt — zum Mädchen auf dem anderen Treppensockel. Aufmerksam auf den Jüngling gewandt, legt sie ihre Rechte auf die Brust und blickt nicht böse drein, läßt auch ruhig den Täubchen die Körner picken — aus der Schüssel auf ihrem Schoß. Lose ist ihr Kleid über die linke Schulter herabgeglitten, der Nackte blickt sie so eigenartig, fragend an. Was will er von ihr? Wir hören nichts von der Zwischensprache. — Da fliegt noch ein Täubchen herbei, das möchte auch mit genießen, und zwei andere sitzen auf dem Bockshorn. Das eine Täubchen breitet die Flügel aus, das Gleichgewicht zu behalten; will sichs drehen; ist es eben erst gekommen? Sie sind im Begriff sich zu schnäbeln. Genau wie der Jüngling liegt der Bock am Boden und streckt sein linkes Bein hinüber. Er stiert den Betrachter so an, als habe er ihm etwas zu sagen. Der Betrachter bleibt an ihm haften. Der Bock? — Gleicht er dem Manne? Wer ist dieser? — wer die Alte? —

Nun führen Wolkenstriche und Bogenlinien das Auge hinüber zu den Ruinen am linken Bildrand in das dritte Bild.

Tauben und Bock sind nicht um ihrer selbst willen hingezeichnet, sondern nur um der Phantasie des Betrachters eine gewisse Richtung zu geben, um Gedanken, Ideenassoziationen auftauchen zu lassen, die dann auf die Gruppe der Gestalten übertragbar sind. [1])

3. Bild. Drei weibliche Wesen wirbeln über dem Grund, heulen und schreien mit dem Wind. Die Jüngste (dasselbe Mädchen wie auf dem zweiten und ersten Bild, nur größer und älter geworden) zieht mit beiden Händen einer anderen Hexe ein großes Buch weg. Die Häßliche (Warzen im Gesicht) hält es nur noch am äußersten Eckchen; ihr kanns nicht bleiben. So zaust sie die Diebin am vollen Haar und gibt ihr mit dem rechten Bein einen derben Fußtritt. (a) Die andere Alte (die, welche das Mädchen geraubt hatte) lacht schadenfroh, dreht sich mit und schwingt etwas — wohl eine Peitsche. Sie lacht gewiß über den Schaden der Beraubten und die Fortschritte ihres Zöglings.

[1]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 35. Es beruht dies eben auf jenem erwähnten poetisierenden Charakter der Zeichnung, die die Dinge nicht um der Erscheinung willen und in ihren gegenseitigen sichtbaren, formentsprechenden Verhältnissen und Wirken gibt, als vielmehr um die eng mit ihnen verknüpften Ideen in dem Beschauer wachzurufen. Es sollen durch charakteristische Verbindung der Umstände bestimmte, vom Künstler beabsichtigte Ideenassoziationen herbeigeführt werden.

(a) Die ganze Komposition ist so angelegt wie ein sich drehender Kreisel, wo der Stützpunkt unten die geringste Breite einnimmt, während die ganze Masse, nach oben sich verbreiternd, nur im Gleichgewicht bleibt durch horizontale Drehung um die über dem Stützpunkt aufsteigende Vertikale.

Das Bild will das Verhältnis des dargestellten Gegenstandes zur Welt nicht erschöpfend wiedergeben, sondern es genau wie das vorige nur andeuten. Die Phantasie schreitet vom sinnlichen Eindruck oder Erscheinungszusammenhang fort zum poetischen Kausalzusammenhang.

Nun ist's klar, in was für Hände das Mädchen geraten ist; sie kann sich sogar, wie Hexen tun, mit in freier Luft bewegen; so ganz anders ist sie geworden. Was wird das nächste Bild Neues bringen?

Ein starker Zug in der Bodenmodellierung nach links hinüber zu den Felsen, so auch die Wolkenfransen und Lichtschattenstreifen der wasserziehenden Sonne, sie führen alle zum nächsten Bild.

4. Bild. In Lüften! — Mächtig schreitet der Geflügelte aus; mit sinnlichster Miene und mit nach vorn ausgebreiteten Händen erstrebt er das größer und älter gewordene, geraubte Mädchen. Was will er von ihm? — Die junge Hexe, von der alten geführt, entblößt ihren Busen. Versteht sie jenen Gesellen?

Die Alte auf dem Mutterschwein weiß, wie weit sich die beiden verstehen. Nacht ist's. Die Laterne muß leuchten zum Blocksberg hinauf, dessen Spitze nur aus den Nebeln ragt. [1]) Ueber Wasser geht die Fahrt; drunten im Schiff steht hochaufgerichtet ein nackter Geflügelter, es ist derselbe wie oben. [2]) Die Hände auf den Hüften, mustert er frechen Blicks die beiden

[1]) Aus einer weißen, unbezeichnet gelassenen Fläche taucht linienhaft der Gipfel auf; die Wirkung des sinnlichen Eindrucks, des Gezeichneten ist nur ein wenig stärker, als diejenige des bloßen Phantasiebildes, welches entsteht, wenn ich erzählen höre: „Aus den Nebeln ragt der Berg auf". Die Erinnerung an irgend einen Berg, vor allem ähnliche Bewegungsgefühle und Bewegungsvorstellungen, welche ich hatte, als ich einen wirklich vor mir liegenden Berg auffaßte, werden in mir wach. Nur wird das damals Simultangegebene in seiner räumlich-körperlichen Vielstrebigkeit jetzt in Fluß gebracht durch die konzentrierende Einstrebigkeit meines inneren Tuns. Abgeblaßt, kaum daß ich sagen kann, ob das Phantasiebild farbig oder farblos ist, erlebe ich das „in die Höhe- und das Zusammengehen oder das Herabgleiten der Bergwände, das Hingelagertsein, also das Mimische, das Innerdynamische, welches rein innere, nicht stoffgebundene Bewegung ist, — ohne daß ich dabei das Bewußtsein habe, der aus den Nebeln aufragende Berg sei groß oder klein; er „ist" nur oder vielmehr „ragt" nur aus Nebeln auf, welche sonst ganz unbestimmt sind.

[2]) Wir sehen also dieselbe Person zu gleicher Zeit zweimal auf ein und derselben Fläche dargestellt, freilich in verschiedenem Maßstab. Nach dem Gesetz der Erfahrung aber kann eine Person in einem Augenblick nicht mehrmals in demselben Raume gesehen werden; also stellen die beiden Szenen auf gleicher Bildfläche mindestens zeitlich, wo nicht räumlich Getrenntes dar. Der Graphiker darf sich diese Freiheit nehmen, weil das Gezeichnete von dem Betrachter leichter wieder in Sukzession aufgelöst wird als das mit Farbe Gemalte.

Nymphen, die sich der Insassen des Schiffes erwehren. Die eine Schöne hält sich im Wegschwimmen die Ohren zu; ihre Schwester sendet einen Wasserstrahl ins Boot zurück, wo üppig Beleibte und Hagere, Magere, Alte und Junge, Greise und Weiber sitzen, singen, schreien; einer trägt die Laute. Was mag wohl zu hören sein, daß die eine Nymphe sich die Ohren verschließt? Schmutzige Zoten? Sinnliche Anträge? Wer weiß! — Nun wissen wir bestimmter, in welche Gesellschaft das Mädchen geraten ist. Die Umgebung verschlechtert ihr Wesen. —

Die Nebenszene ist nicht etwa um ihrer selbstwillen auf dem Bild unter der rhythmischen Hauptwelle angebracht, sondern nur da, um gewisse Gedanken hervorzulocken, um zu erklären, um zu erläutern. Die Bedeutung der Nebenszene soll der Betrachter auf die Hauptgruppe beziehen; die beziehende Tätigkeit soll das in der Nebenszene Erlebte einordnen in das Leben, das die Hauptgruppe als Erscheinungseinheit gewährt. Nach wiederholtem Betrachten wird diese Nebenszene also nicht mehr mit apperzipiert; nur noch die Hauptszene wird erfaßt im Drüberhinhuschen. Dies wird erleichtert dadurch, daß der Künstler sie in Gegenbewegung (links-rechts) zum durchgehenden Bewegungszug anbringt und die Umrisse und parallelen Modellierungslinien viel zarter zieht. Trotz des kleineren Maßstabs der Gestalten der Nebenszene im Vergleich zu denen der Hauptszene sind die parallelen Modellierungslinien nicht enger aneinandergerückt. Die Schattierung tritt hier unten nicht so hervor als oben, wo Kreuzlagen verwendet sind. Die Nebenszene tritt zurück. Die Belichtung aber ist so wie auf den anderen Bildern; um aber den Eindruck „Nacht“ zu erwecken, gibt der Künstler der Hexe das mimisch-symbolische Attribut der Laterne in die Hand.

Die Ahnung erfüllt sich; wir wissen, was der Teufel gewollt hat. Im Begriff zu entweichen, bemüht sich der sinnliche Freier, sein Fittichende unter dem hingestreckten Mädchenkörper hervorzuziehen, teuflische List und Schadenfreude im Antlitz. Die Buhle ist's, die am Boden auf einem Gewandstück entkleidet, erschlafft mit leis geöffneten Lippen ruht und schläft. Eule und Sterne schauen zu. Träumt sie? Im Kreis (a) über der trennenden Wolkendiagonale ist dargestellt: wie sich der Freier in sinnlicher Lust ihr nahte. (Retrospektiv!) Hinter den Wolken hervor nahen links ganz andere Wesen. Unter einem Stern kommt ein sinnender Mann, von einem Centaur getragen. Beide erblicken die vom Teufel Betrogene; Mitleid, Bedauern mit dem Mädchen in Teufels Gewalt fühlt derjenige, mit dem Buch in der Hand. Bitterer Schmerz liegt auf seinem Antlitz. Hinter den Ankommenden schwebt in sonniger Glorie ein den Weg weisender Engel; entgegengesetzt den Blocksbergfelsen — zeigt seine Rechte hinab; was soll die Gebärde bedeuten? Sollen die Ankommenden dorthin und auch die Hingestreckte? Das nächste Bild wird es sagen. 5. Bild.

6. Bild. Auf Brettern (Floß) sitzt ein schlafendes Weib, an eine Kiste gelehnt; drauf sitzt ein junger Mensch, der dem auf dem Centaur des vorigen Bildes gleicht; er ist's auch wirklich und daneben, niedriger als er, ein Mädchen; das ist ja die aus der Hexengesellschaft. Sie ist gerettet; (wie kam sie hierher?) Dem Retter legt sie die Handlinien aus und deutet sicher; wie ihr Blick, so flattert ihr Haar ihm zu. Was mag sie wohl sagen? Wir hören's nicht, erfahren's nicht bestimmt; vielleicht sagt's das nächste Bild. Der Betrachter kann sich's aber denken. Wie die beiden alten Schiffer mit ganzer Aufmerksamkeit dreinschauen und lauschen! Der Rechte auf seinen Stab gestützt, der Linke auf das Knie; er greift in seinen langen Bart. Was erleben sie? Was auch der Betrachter ahnt: Jene beiden kommen einander seelisch näher, das Mädchen, das die Handlinien des jungen Mannes auslegt und dieser, der auf dem Blocksberg ihr als Retter erschien. Jetzt wissen wir, was der Engel auf vorhergehendem Bild sagen wollte: Rettung dem Mädchen!

(a) Der Kreis betont die Mitte des ganzen Werkes; er fordert auf zum Verweilen.

Das starke Tau an der Stange und die Pfosten führen das Auge nach links weiter zum nächsten Bild, während langstelzige Wasservögel nach rechts hinüber zu den Ruinen ziehn; sie lenken uns zu dem vorher Erlebten zurück. In ganz anderer Umgebung ist nun das Mädchen. — Das sechste Bild steht im Kontrast zu Bild 5, 4, 3, 2, 1.

7. Bild. Ueber ein Buch, (a) das aufgeschlagen auf dem Boden liegt, huscht unser Blick nach der Mitte, wo das sitzende Mädchen sich in eckiger Bewegung ihrem Geliebten zuwendet, dessen Haar sie sanft streichelt. Ueber die Lehne gebeugt, zeigt er Interesse an ihrer Arbeit und hebt das gesponnene Tuch auf, wonach ein Vogel (b) mit gespreizten Flügeln und geöffnetem Schnabel langen will. Von draußen herein (durch den Türvorhang) tritt der frühere Gesell, die Augen weit aufgerissen, die Stirn gefurcht, die Lippen zusammengepreßt und dahinter gewiß auch die Zähne. Als Neidgesell tritt er ein. Was wird im nächsten Augenblick geschehen? Ist von ihm Gutes zu erwarten? Warum ist er so erzürnt? — Sie ist nicht mehr sein. Sie liebt einen anderen; wie wird er sich rächen?

Jetzt ist erfüllt, was das Handlinien-Deuten voraussagte: Liebe!

(a) Liber singularis in quo arcana arcanon tamquam de coelo elapsa tractantur. Der lateinische Satz, der sich nicht in Leslage befindet, erweckt Unlust; die Beweglichkeit des Blattes kommt zustatten. Eine ganz andere Bewußtseinseinstellung, eine andere Phantasiebetätigung wird eingeschalten, die vom Bild weg auf die Worte und deren Bedeutung sich richtet; bei diesen gehen subjektiver und objektiver Rhythmus nicht so zusammen. —

(b) Der Vogel ist nur Typus.

Niedergeschmettert ist der Retter, die Rechte abwehrend vor die Stirn gelegt, stützt sich seine Linke schmerzvoll mit der äußeren Fläche auf; daneben liegt die Axt und vor ihm eine Oeffnung des Grundes, aus der zwei mächtige Arme ein Gefäß herauslangen. Flammen zischeln; ein Blitz zickzackt dem Erschrockenen entgegen. Seine Geliebte (die Fackel in der Linken — Nacht) aber sucht mit dem Zauberstab die donnerwetternden Geister zu bannen, die heulend und schreiend die Zähne zeigen, die Fäuste ballen und drohend den Gefallenen bestürmen. (Der Poet würde und müßte das „Weshalb", das „Was hat er getan" mitgeben.) Hinter ihm steht eine weibliche Gestalt; erschrocken stiert sie auf die Erscheinung; der rauchende Dreifuß steht daneben; hatte sie als Magd dort zu schaffen? Teufelswerk: — Die Rache treibt ihre Frucht. 8. Bild.

Erfüllung zum siebenten Bild.

Nun kniet sie am Strand und schaut und schaut. — Des Geliebten Erscheinung! — In losem Gewand schwebt er über den Wassern, verhaucht — schwebt meerwärts — es liegt viel Leid auf seinem Antlitz, das den Blick der blumengeschmückten Braut bannt. — Ihre Fackel liegt verlöscht neben ihr auf kahlem Grund, der kein Blümlein trägt. Sie hat sich längst — mit Vorsatz — so bräutlich geschmückt. Wozu? — Die Magd schaut drein — voll Angst; mit Buch und Fittich steht sie am Dreifuß; sein Qualm zieht hin übers Meer und Wolken am Mond vorüber. 9. Bild.

Da liegt sie selbst am Strand, von den Wellen zurückgespült. Das Meer hat die Blumen behalten; den Leib mochte es nicht; mit geöffnetem Haar liegt die Tote da. — Der Teufel (— „Wie? — Ich?") — weist den Vorwurf zurück, den die Hexe ihm macht der zugrunde Gegangenen wegen. Der Regenbogen wölbt sich über die Wogen und über die Tote. 10. Bild.

Der Wettersturm ist vorüber; der letzte Regen streicht nieder (von links oben nach rechts unten). — Hat sie genug gebüßt?

Der Stoff, den Genelli verarbeitet hat, ist ein im Volk bekannter; das Motiv der Entführung des Kindes kommt in Variationen vor. Entführung durch Hexen, Zigeuner, Rattenfänger und dergl. Die weitere Erzählung von sittlich verderbenden Einflüssen der Umwelt auf die Geraubte, vom Haftenbleiben an altgewohnten Gebräuchen (Schatzgräber) trotz innerer Veredelung sind allgemein menschlich. Dem Erwachsenen, dem auch die Erfahrungen zuteil worden sind, die nur dem gereiften Leib zukommen, fällt es leicht, die Geschichte aus den zehn Bildern mühelos herauszulesen; aber das ist nicht die Absicht Genellis, die er letzten Endes erstrebte. Die Geschichte ist ihm nur Vorwand; drum motiviert er auch nicht bis ins Einzelne wie der Poet, sondern er läßt den Betrachter, dem der Stoff vertraut ist, ergänzen und vor allem am sinnlich Gegebenen, am Plastisch-Mimischen, am Rhythmischen sich weiden.

Das Leben einer Hexe ist ein Kunstwerk, dessen Wesen und Absicht mit dem erst- und einmaligen Betrachten nicht ganz erfaßt werden kann. Nach wiederholtem Erleben erst erhellt sein innerer Sinn, sein innerer Zweck. Dann erst kommen wir zu dem rechten Genuß dieser Komposition. Wie ist nun das sinnlich Gegebene beschaffen und warum gerade so? Zehn Kupferstichblätter in einfach symmetrischer Reihung bilden ein Mannigfaltiges, das in sich die Bedingungen trägt, als Einheit aufgefaßt zu werden. Sämtliche Blätter sind im reinen Breitformat, die am besten, an eine Wand geheftet, von rechts nach links [1]) abzulesen sind und dann den unmittelbaren Anschluß an die eigene Körperbewegung des betrachtenden Subjekts erlauben. Dann befindet sich die Blätterfolge parallel zu der Bewegungsrichtung des entlang Schreitenden und zwar rechts davon. Liegen sie aber alle übereinander in einer Mappe, das Eingangsbild oben auf, beweglich, so muß jedes Einzelbild nach seiner vollständigen ästhetischen Apperzeption am besten nach rechts hin abgeschoben werden, damit das folgende Bild an den linken Rand des vorigen sich anschließt. Warum? Weil eben durch alle Einzelblätter der durchgehende Bewegungszug die Rechts-links-Richtung einschlägt und so im Zusammengehen zwischen objektiver und subjektiver Bewegungsrichtung erfolgt, kein Widerstreit zwischen der Bewegungsrichtung im ästhetischen Objekt und im ästhetischen Subjekt. Am meisten würde das Ablesen von links nach rechts stören beim Uebergleiten vom vierten zum fünften zum sechsten Bild. Wenn der Betrachter des vierten Bildes seiner Phantasie nicht freie Sprünge erlaubt, sondern sich vom sinnlich Gegebenen bannen läßt, so faßt er gewisse Elemente der Bildfläche zuerst auf, ehe andere folgen; zuletzt aber entdeckt er die Blocksbergspitze aus den Nebelschleiern herausragend, wo die Hexenfahrt hinzielt. Was aber oben auf dem Blocksberg geschieht, das sinnliche Sichausleben des Paares, würde sich beim Ablesen von links nach rechts hin unmittelbar anschließen. Die rhythmische Hauptwelle vom vierten zum fünften Teilbild würde nicht wieder an der trennenden Wolkendiagonale hinab- und nicht im rechten Arm und aufgelockerten Haar des hingestreckten Mädchenkörpers ausfließen, sondern die Gruppe der Retter, das Fremde, Unverständliche würde zunächst als Anfang vom Neuen, das im 6., 7., 8., 9. und 10. Bild sich erst weiterentwickelt, aufgefaßt, noch ehe die Untereinheit von 1—6, die das allmähliche Sinken in sittlicher Beziehung

[1]) Wäre „das Leben einer Hexe“ in der benutzten Ausgabe als „Komposition im Gegensinne“ zu betrachten, so würde die dieser entsprechenden Originaldarstellung in den Bildern 3 (Wirbeltanz, Anfassen des Hexenbuches, Haarzausen), 5 (den „Weg“ weisende Gebärde des Engels), 6 (Handlinien-Auslegung), 7 (Streicheln der Wange), 8 (Beschwörung der Geister durch den Zauberstab) usw. „linkisch“ und somit tölpelhaft, ungeschickt, unkünstlerisch wirken.

Die Darstellung, so wie sie ist und von rechts nach links hin abzulesen, ist vom Künstler so gewollt.

darstellt, ihre höchste Steigerung, ihren rechten Abschluß gefunden hat. Das sechste Bild schließt sich nur dann richtig ans fünfte an, wenn es an den linken Rand des fünften sich anfügt; dann bewirkt die Gruppe der Rettenden zugleich die Ueberleitung zur anderen Untereinheit. Das fünfte Bild als Mitte des Ganzen trennt durch die von rechts oben nach links unten verlaufende Diagonale (Wolken) die erste von der zweiten Untereinheit, die rechte von der linken Hälfte, und absichtlich hat der Künstler die Mitte durch eine in einen Kreis eingeschlossene Nebenszene betont.

In Bild 8, 9, 10, wo sich das Ganze dem Abschluß nähert, ist am linken Bildrand ein stärkerer Halt durch Vertikale gegeben, welche die Gegenbewegung (links — rechts) einleiten. Mitte und Ende, der vorläufige und der endgültige Ruhepunkt, sind durch starke Horizontale betont; bei der Mitte als Durchgangspunkt liegt jedoch der hingestreckte Mädchenkörper so, daß Haupt und Haar weiterleiten zum folgenden Bild; bei dem Schlußbild dagegen mit Recht so, daß der Oberkörper zum vorhergegangenen zurückleitet, also die Füße am linken Bildrand, der Kopf in der Nähe des rechten.

Die Art der Formgebung ist auf allen Teilbildern dieselbe, nämlich die zeichnerische. Das Räumliche ist abstrakt gegeben. Der in der Fläche dargestellte bez. in dieselbe hineingeschaute Raum ist hier wie in der statutarischen Kunst möglichst unbezeichnet. Zunächst hat er nur die Funktion der Basis zu erfüllen und die Oertlichkeit zu bezeichnen, deren Personen, Tiere, Dinge bedürfen, mögen sie ruhen oder sich bewegen. Ueber die anderen Eigenschaften der Oertlichkeit will der Künstler absichtlich nicht Aufschluß geben, und wo eine weitere Zutat nötig ist, setzt er Einzelkörper neben andere hin. Von zehn Szenen spielen neun im Freien, eine davon vor einem Hause und eine andere in einem Zimmer, dessen Fußboden und Wände einfach weiße, unbezeichnet gelassene Flächen sind; die Türöffnung bilden einige Vertikale und Horizontale im geeigneten Abstand. Der „herabfallende“ Vorhang, die „hinausziehenden“ Ackerfurchen, die „ansteigenden“ Felsen und ein in „die Luft langender“ entblätterter Dorn, die „hereinstürzenden“ Wogen, die „hinausziehenden“ Wolken, der „herabstreichende“ Gewitterregen sind nicht stofflich charakterisiert, daß durch das Auge optische und taktile Werte vermittelt würden, die uns über Bröcklichkeit, Weichheit, Härte, Farbe, Duftigkeit usw. Aufschluß geben könnten; nur den Grundzügen der Form nach sind sie bezeichnet, so alle Figuren u. a. Körper.

Den Zyklus kennzeichnet das Linearverfahren, bei dem sich der Betrachter zunächst für die Körperform, für die Gestalt an sich und ihre plastische Auffassung interessiert und vom Körpervolumen aus das Raumvolumen erfaßt. Das Mimische geht dem Künstler über alles. „Da sind die Umrisse der Körper — nebeneinander zu sehen, nur um die Grenze der plastischen Form auf das

Papier zu werfen, also sicher nicht der malerischen Wirkung zu lieb. (Ich habe den Eindruck als „beweglicher Umriß“ charakterisiert.) Dem selben Zweck folgen auch die Strichlagen der inneren Schattierung, d. h. sie dienen der Modellierung, gehen noch nicht von der Form weiter auf die Umgebung, auf den malerischen Zusammenhang mit dieser“. [1]) So sind oft Gegenstände nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur um Blickbahnen zu geben oder auch um gewisse Ideenassoziationen im Betrachter anzuregen: Rosenkranz, Zauberstab, Laterne, Axt, Spindel, Gefäß; Kirschen, sich schnäbelnde Tauben, der Bock, Eule, Sterne usw. werden zu Attributen „mimischer oder symbolischer“ Art. [2]) Die beziehende Tätigkeit wird gesteigert. So vertritt ein Pflänzlein, ohne daß wir sagen könnten, daß es dies oder jenes mit Namen zu belegende sei, die ganze Vegetation, so wie beim Poeten der Teil das Ganze vertreten kann.

Da auch die Belichtung in sämtlichen Bildern die gleiche und Morgen-, Nacht- und sonstige Stimmung nicht zu erschauen ist, so müssen eben schlafende Gestalten (1, 5, 6) Stern, Laterne, die Eule als Nachtvogel usw. herhalten. Klinger sagt: „Eine in einem gleichmäßigen, unmodellierten Ton, aber mit vollem Ausdruck der Ruhe, des Schlafes, gelegte Figur gibt uns den Eindruck der Nacht ausreichend. Wie der Dichter, kann der Zeichner das Leben und die Form noch da zeigen, wo er sie nicht mehr würde sehen können.“ Die Zeichnung hat einen poetisierenden Charakter. Um also vom Künstler beabsichtigte Ideenassoziationen herbeizuführen, d. h. um von der sinnlichen Erscheinung weitergleiten zu können zu spezifisch poetischen Werten, zu begrifflichen Bestimmtheiten, muß weitgehende Abstraktion in der Formgebung erfolgen, damit der Betrachter nicht gebannt bleibt von der sinnlichen Erscheinung als solcher. Die Darstellung sieht ab von vollplastischen, malerischen (a) bez. farbigen Werten und gibt nur die dürftigsten Grundzüge der Form, die weitgehenste Annäherung an die Phantasiebilder, die durch sprachlich-begriffliche Darstellungsweise im Hörer erweckt werden. (a) Schatten, die nicht bloß von einem Körperteil auf einen anderen desselben Individuums, sondern von dem ganzen Individuum oder einer Gruppe von solchen auf die weitere Umgebung und über deren Einzelheiten hinweg sich legen, wie wenig sind davon zu finden, und wo Genelli solche Schatten gibt, liegen sie da als zartester Hauch, z. B. 1, 2, 5, 6, 7, 8.

[1]) August Schmarsow. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. II. S. 104—105.

[2]) August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. S. 56. Vergleiche hierzu: G. E. Lessing. Laokoon. Reclam-Ausgabe. S. 68: „— Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches“.

Pflanzen, Tiere, Menschen leben auf nüchternen Vordergründen mit sehr geringer Tiefe als „Typen“ auf.[1]) Alles ist gegeben in anmutigen Umrissen mit zarter Modellierung durch langgezogene Parallele, ev. durch Kreuzlagen. Wo, wie im vierten und fünften Bild, Haupt- und Nebenszenen zugleich gegeben sind, haben letztere einen kleineren Figurenmaßstab; die Kreuzlagen fehlen und die parallelen Modellierungslinien sind nicht enger gezogen — entsprechend der Verkleinerung des Maßstabes — als bei den Figuren der Hauptszene; dadurch erscheinen die Nebenszenen matter, zurücktretend, nicht aufdringlich; ja der Bewegungszug in der Nebenszene schlägt absichtlich die Gegenrichtung zu der in der Hauptszene objektivierten ein, sodaß nach wiederholtem Betrachten nur alle Hauptszenen überlesen und die Nebenszenen nicht mehr apperzipiert werden. Ihr Inhalt aber, der in die Hauptgruppen hineinzutragen ist, klingt mühelos an, taucht unmittelbar im Bewußtsein des ästhetischen Betrachters auf zufolge der erstmaligen gründlichen Apperzeption alles Einzelnen. Nebenszenen wie auch Symbol werden entkörpert, vergeistigt, weil sie die beziehende Tätigkeit im Betrachter anreizen, über den sinnlichen Eindruck hinauszugehen und Beziehungen herzustellen: So wird der Zustand, der sich an den Gebrauch eines Gegenstandes, Werkzeuges, Attributes knüpft, sogar dann auf die Person übertragen, wenn sie selbst das Attribut nicht gebraucht, sondern dasselbe, nur in ihrer Nähe befindlich, dem Betrachter sich aufdrängt: Rosenkranz — Beraubte. — Fromme Leute? So wirkt der ästhetische Inhalt von Nebenszene „vier“ nachträglich bestimmend, ergänzend auf das in der Hauptgruppe Dargestellte ein. (Stellen eines sinnlichen Antrages usw.) Wie schon gesagt, ordnet sich in sämtlichen Teilbildern — und dies nicht erst bei der ästhetischen Einfühlung in dieselben, sondern bei ihrer objektiven Formdarstellung — das Räumliche dem Figürlichen unter, und bei diesem wieder das rein Plastische und rein Malerische dem Mimischen, dem Poetischen. Es herrschen also Bewegung und Ausdruck im engeren Sinn, die inneren Werte, vor. Die rein malerische Gruppenbildung, nach welcher ein Komplex von Figuren oder sonstigen Gegenständen nur ein „bloßer“ Erscheinungszusammenhang eines Teiles der Bildfläche zu sein braucht, ist hier nicht so zahlreich als die Art, welche zugleich „mimische Relation, geistigen Zusammenhang, poetische Kausalität“ ausdrückt. Es ist das „Zusammenwirken plastischer mimischer, poetischer Elemente, d. h. vor allen Dingen eine mit

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 252: „In der Kunstwissenschaft verstehen wir unter Typus jedenfalls eine Leistung der Kunst, die auf dem Gebiete der sinnlichen Anschauungen dasselbe oder etwas Aehnliches darbietet, wie auf dem Gebiete der geistigen Auffassung der Begriff. Wenn wir das Symbol mit Sinnbild übersetzen, könnten wir den Typus ein Begriffsbild nennen“.

Bewegungsvorstellungen durchdrungene Veranschaulichung der Vergangenheit, zwischen den Einzelwesen anzuerkennen. [1])

Die Formdarstellung in farblosen Umrissen bewirkt, daß der ästhetische Betrachter nicht vom Stofflichen gebannt, am Aeußern haften bleibt, sondern unmittelbarer zur innern Gebärdung der dargestellten Personen usw. vordringt, daß er viel schneller die innere Spannung, den Bewußtseinszustand nacherlebt, den er selbst haben würde, wenn er der Dargestellte selbst sein, die Handbewegung selbst wirklich ausführen würde, nur eben mit der entsprechenden Dämpfung des Körpergefühls. Von den zehn Teilbildern gibt jedes einen „Erscheinungszusammenhang zwischen Körper und Raum"; insofern sind alle gleichwertig; können sie infolgedessen mit einander vertauscht werden, daß das dritte an Stelle des siebenten und das erste an Stelle des neunten Bildes tritt? Nein! Dann wäre ja diese Folge von zehn Elementen (Einheiten) eine Summe, eine Häufung, die geworden ist durch Hinzufügung von Teil zu Teil. So aber ist sie eine Einheit ganz anderer Art. Diese zehn Bilder wollen etwas anderes als bloß zehn Erscheinungseinheiten vermitteln; sie wollen mit „natürlichen Zeichen", mit Mitteln der bildenden Kunst erzählen, was ein Mädchen unter gewissen Bedingungen erlebte, wie es geraubt wurde, wie es durch verderbte Umgebung sittlich immer mehr sank, wie es gerettet wurde und doch zugrunde ging; eine Vorgangseinheit, eine geistige Darstellungseinheit, einen Motivations- oder Kausalzusammenhang wollen sie vermitteln, aber nicht so, daß genau dieselben Werte, welche der Dichter durch das Erzählen mit Worten und Begriffen im ästhetisch Genießenden auftauchen läßt, auch der Zyklus geben wollte.

Jedes Bild hat außer der Bedeutung, die es im „isolierten" Zustand besitzt, noch eine andere, die es bekommt durch seine Anordnung im Ganzen, [2]) durch seine Stellung vor, nach oder zwischen zwei anderen Bildern, indem es ein Kommendes einleitet, einstimmt, vorbereitet, auf ein anderes gespannt macht, oder indem es ein vorangegangenes steigert, ergänzt, beantwortet, vertieft, abschließt, entspannt, löst, der Ursache die Wirkung hinzufügt oder indem es als Durchgangsglied zwischen einem

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 288.

[2]) Wilhelm Wundt. Grundriß der Psychologie. Sechste Auflage. S. 392. „Bei den apperzeptiven Funktionen endlich, den Phantasie- und Verstandstätigkeiten, kommt das nämliche Prinzip in einer klarbewußten Form zum Ausdruck, da nicht nur die durch apperzeptive Synthese verbundenen Bestandteile neben der Bedeutung, die sie im isolierten Zustande besitzen, in der durch ihre Verbindung entstehenden Gesamtvorstellung eine neue Bedeutung gewinnen, sondern da namentlich auch die Gesamtvorstellung selbst ein neuer psychischer Inhalt ist, der zwar durch jene Bestandteile ermöglicht wird, darum aber doch in ihnen noch nicht enthalten ist. Dies zeigt sich wieder am augenfälligsten an den verwickelteren Erzeugnissen apperzeptiver Synthese, wie an dem Kunstwerk, an dem logischen Gedankenzusammenhang".

„Vorher“ und „Darauf“ vermittelt. Der spezifische Charakter des Bilderzyklus liegt zum größten Teil durchaus nicht in der Beschaffenheit der einzelnen Teilbilder, sondern in ihrer eigenartigen Anordnung und Verbindung zu einem zusammengesetzten Ganzen.

Das sinnlich Gegebene des ganzen Zyklus aber ist ein Simultanes, ein so reiches, starres Mannigfaltige, daß es nur sukzessiv erfaßt werden kann; wird also ein folgendes Bild sinnlich wahrgenommen, so wirkt das „Vorhergesehene“ noch nach, aber nicht als Wahrnehmungsbild, nicht als Phantasiebild, sondern als Erinnerungsbild. Das vorher Gesehene geht nicht ganz verloren, bleibt aber auch nicht in allen seinen einzelnen Zügen erhalten; gewisse Züge davon verschwinden (das Figürliche und Gegenständliche seiner Form und stofflichen Beschaffenheit nach), andere verschmelzen mit neu erfaßten; (das sind die spezifisch poetischen, die gefühlsmäßigen, die das Zuständliche geben).

So zielt der ganze Zyklus ab — nicht auf eine „sinnliche Erscheinungseinheit“, sondern auf eine „geistige Vorstellungseinheit“,[1]) die nie mit einem Mal erfaßt werden kann, deren Wesen eben „Werden“, „Entwickeln“, „Entrollen“, „Fließen“, „Rhythmus“ ist, von welcher geistigen Einheit, auch der Künstler beim Schaffen des Zyklus ausgegangen ist, insofern ist das Leben einer Hexe ein Werk der idealistischen Kunst. Von dem intellektuellen Ausgangspunkt wird so die Form des Ganzen, die Formdarstellung des einzelnen bestimmt. Davon später mehr!

Wie schon gesagt, hat also jedes der zehn Einzelblätter seine eigene Funktion auszuüben, seinen eigensten Dienst für das Ganze zu leisten, der von keinem der anderen Mitbilder getan werden kann. Würde dies oder jenes fehlen, wären die anderen und mit ihnen das Ganze mit seinem inneren Zweck in Frage gestellt. Die Wirkungen der Einzelbilder des Zyklus bleiben in der Gesamtwirkung erhalten. Nicht vorgedachte Einzelbilder können nicht erst nachträglich und zufällig hingesetzt werden.

„Das Leben einer Hexe“ ist also ein Organismus im weiteren Sinn, eine zusammengesetzte Einheit, welche aus Teilen besteht, die, selbst einfachere Einheiten von ähnlichen Eigenschaften, zugleich dienende Glieder oder Organe des Ganzen sind, weil „er in einer dem lebenden Organismus ähnlichen Weise zur Verwirklichung bestimmter Zwecke erzeugt wurde“. „Diese beiden Merkmale, der Ursprung (dieses Kunstwerkes) aus Zweckmotiven und das Dasein zum Behuf zweckmäßiger Wirkungen, sind zu jeder organischen Einheit erforderlich. Jede solche Einheit ist aber ein Organismus, sobald sie eine Anzahl ihr untergeordneter Einheiten zu einem selbständigen Ganzen vereinigt. Zweckeinheiten, die dieser Bedingung nicht entsprechen, weil sie im Dienste ihnen übergeordneter Einheiten stehen, sind nicht

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 296.

mehr Organismen, sondern Organe, mögen sie selbst und ihre Leistungen auch von noch so zusammengetzter Beschaffenheit sein". [1]) Die zehn Einzelbilder sind also dienende Glieder, nur relativ selbständig, an sie sind nicht die Forderungen zu stellen, die ein völlig selbständiges Wand- oder Tafelbild erfüllen muß, wenn es durch die Anschauung, die es gewährt, das Verhältnis des dargestellten Gegenstandes zur Welt nicht nur andeuten, sondern erschöpfen will; es muß dann alles im Bild, jeder Punkt und Zug genügend motiviert sein, wenn sich das Werk ganz aus sich selber erklären soll, hier aber, bei diesem Zyklus, ist es erlaubt, wenn die Modivierung des in einem Einzelbild Dargestellten nicht im Bild selbst liegt, sondern in einem oder mehreren vorangegangenen, bez. nachfolgenden Einzelbildern. Manche Einzelbilder, aus dem Ganzen herausgerissen, befriedigen nicht, da sie oft etwas darstellen, was nicht in ihnen selbst, sondern durch vorhergehende Teilbilder motiviert ist. So lenkt das eigentlich poetische Interesse „den Beschauer von der Kritik der Darstellung ab auf die unkünstlerische Frage: Was wird nun geschehen?" [2]) Bei dem Zugleichgegebensein der zehn Bilder entsteht die Gefahr, schon zum nächsten weiterzugehen, wenn auch das vorhergehende noch nicht vollständig aufgenommen ist. Welchen Eindruck hinterließe Bild 5, wenn nicht 4, 3, 2 vorher erfaßt würden? oder Bild 10, wenn nicht 1—9 vorangegangen wären?

Wäre Genelli daran gelegen, dasselbe zu geben, was der Poet geben kann und will, so würde er mit Worten und Begriffen müheloser, schneller, zugleich mit einer tiefer gehenden inneren Motivierung der Einzelheiten und unter Berücksichtigung des Gesetzes der Steigerung und Kontrastverstärkung vorgeführt haben, wie das Mädchen geraubt wurde und werden konnte, usw.

Diese „Geschichte" ist ihm nicht Hauptsache, sondern nur Vorwand, um besondere Formen in eigenartigem Rhythmus vor Augen zu führen, um den Augenschein und das Simultane etwas mehr als der Poet zu betonen. Während dieser in seinen Darstellungen und besonders dort, wo man von Begriffsdichtung reden könnte, verzichtet auf Weckung klarer und deutlicher Formvorstellungen von Gegenständen, verzichten muß, deren mannigfaltige stoffliche Eigenschaften in ihrem simultanen Sichgehaben vorzutäuschen, und er die dynamischen Werte, das Gefühlsmäßige, das Seelisch-Zuständliche in seinen begrifflichen Bestimmungen nach einander sich erschöpfen und auswirken läßt, gibt der Zeichner bei klarer Einstellung des Bewußtseins auf Räumlichkeit — Körperlichkeit, auf Nähe und Ferne, auf simultane Vielstrebigkeit deutlichere Formvorstellungen der Gegenstände (mit Angabe nur

[1]) Wilhelm Wundt. System der Philosophie. Zweiter Band. S. 192—93.
[2]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 25.

gewisser äußeren Eigenschaften) und deren körperlich-seelische Zustände. Beim Erfassen eines poetischen Werkes wechseln analytische und synthetische Funktionen, Verstandes- und Phantasietätigkeiten einander anders ab; sie durchdringen sich anders als beim Erfassen eines Werkes des bildenden Künstlers, wobei objektive und subjektive Bewußtseinselemente gleich betont sind und objektiver und subjektiver Rhythmus anders zusammengehen als bei einer Erzählung durch Worte, oder bei dem nochmaligen Nachsinnen der früher gelesenen Erzählung in einer Phantasievorstellung.

Die zehn Einzelbilder geben die ganze Geschichte, aber nicht so, daß das Folgende den unmittelbar folgenden Augenblick des vorher Dargestellten uns zeige; wie viel Bilder wären dazu nötig! Nur entscheidende Momente werden gewählt; die Lücken zwischen beiden ergänzt der Betrachter in seinem Bewußtsein; so ist das Uebergleiten von einem Bild zum anderen in gewisser Beziehung sprungweise, ruckweise. Nachdem alle Einzelheiten apperzipiert, die nur das Knappste gebende Motivierung ergänzt worden ist, ermöglicht erst wiederholtes Betrachten desselben Werks den Genuß, der durch den Rhythmus einzelner Gestalten und ganzer Gruppen von solchen entsteht:

Bild 1. Natürlich ist der kräftige Bewegungseinsatz und Auftrieb,
Bild 2. der bald sich beruhigt,
Bild 3. dann aber durch den Wirbeltanz sich steigert
Bild 4. bis zum Presto in der Hexenfahrt durch die Lüfte.
Bild 5. Der vorläufige Abschluß der ersten rhythmischen Untereinheit ist ruhig und setzt zu neuer Bewegung ein,
Bild 6, 7, 8. die durch das sechste und siebente Bild hindurch im achten erst ihren Höhepunkt erreicht,
Bild 9, 10. um im neunten und zehnten Bild zur endgültigen Ruhe zu gelangen.

Der bethlehemitische Weg

I E.

von **Josef Ritter von Führich.**

(Der Zyklus ist von rechts nach links abzulesen.)

1. Bild.

Eine weibliche Gestalt mit flatterndem Pilgermantel schreitet von den Stufen einer offenen Vorhalle nach vorn herunter. Ihr Wanderstab lehnt an einer der beiden Säulen rechts; nach ihm langt ihr linker Arm herüber, während sie sich mit dem rechten auf einen altarähnlichen Aufbau stützt. Ihr Blick dringt in die Tiefe. Dieser Gestalt gegenüber, ebenfalls im Vordergrund, steht hoch aufgerichtet eine andere edle, welche die Stufen zwischen dem Altar und den beiden Säulen links hinaufschreitet; über ihren Rücken breitet sich ein wohlgefaltetes Gewand. Lorbeerbekränzt ihr Haupt, in der Linken Palette, Malstock und Pinsel tragend,

blickt sie die Pilgerin an und weist mit der Rechten nach der Mitte — in die Ferne. Der Gebärde der Malerei als der „belehrenden kirchlichen Kunst“ gehorcht die betrachtende Pilgerin. Erstaunen durchzittert ihren Körper. Was erschaut sie auf der Szene, in dem Fernbild, das nur eine Phantasielandschaft vorführt? — Die Decke, die im Vordergrund von dem Altar herabhängt, reizt durch ihre lichte, breite, aufdringliche Fläche und drängt die gestickten Worte [1]) dem Betrachter des Blickes auf: „Der Bethlehemitische Weg von Josef Ritter von Führich“.

Gleich über ihr (Decke) sieht der Betrachter das neugeborene Christkind, Maria und Josef zu Seiten, mit Tieren zusammen in derselben Höhle, welcher sich von links her die anbetenden Könige und von rechts her der Zug der frohlockenden Hirten nähern; [2]) von oben dringt das Sternlicht ein, und aus dem Tor der Bergstadt reitet noch einer auf einem Kameel heraus.

2. Bild. Da ist die Pilgerin wieder mit Stab, Hut und Lampe; sie kniet, schiebt einen Vorhang beiseite (ihr Stab weist in ein zweites Gemach zurück, in dem eine Bettstatt sich befindet) und erblickt so eine Gruppe von zwei Gestalten, eine stehende und eine knieende. Maria ist's; demütig steht sie da vor dem rundlehnigen Stuhl und vor dem Tisch, auf dem das Nähzeug liegt, seelisch empfangend. Der heilige Schein umstrahlt ihr sanft geneigtes Haupt, von dem das Haar herabfließt über Schulter und Rücken. Geschlossen sind die keuschen Lider und Lippen, die Hände

---

[1]) Eine ganz andere Bewußtseinstätigkeit tritt ein, indem sich meine Aufmerksamkeit von dem Räumlich-Körperlichen wegwendet und auf Begriffliches konzentriert, und an Stelle der malerischen, der zeichnerischen oder der Raumphantasie tritt die spezifisch sprachlich-begriffliche, die Zeitphantasie, welche in ihrer beziehenden Tätigkeit mehr oder weniger deutlich Erinnerungen aufsteigen läßt, die in dem Elternhaus gehört, in Schule oder Kirche gelehrt worden sind. Bekanntheitsgefühl — Bethlehem, wo Christus geboren! — Zugleich das jedem Vergangenen anhaftende Gefühl des Geschehenseins, der Entspannung, der Lösung, der Beruhigung. — Der Sinn ist erfaßt: Der Titel des Werkes mit dem Namen des Meisters wirkt einstimmend, vorbereitend. - Da ist auf einmal der Betrachter wieder bei den Gestalten in der Vorhalle; mit dem „beweglichen Schauen“ vollzieht sich zugleich der Wechsel in der Bewußtseinseinstellung zurück zur Betätigung der Phantasie als Raumphantasie.

[2]) Den Bewegungszug der Hirten kräftigt das Vorbeugen der Pilgerin, über deren linke Hand — Arm — Schulter — Mantel (Horizontale) — Profil — der Blick mitten unter die Hirten gerät.

Die graden Aufrechten ganz links hemmen das Uebergleiten zum nächsten Bild; sie stauen und dämmen ein. Der Schattenstreifen über den Stufen, wie die Gebärde der Malerei führen noch einmal zum Kern des Ganzen, dem Jesuskind, zurück.

Die körperlich greifbaren Säulen und anderen tektonischen Bestandteile gewähren ein klares Raumbild im Vordergrund. Die Szene im Hintergrund wirkt nur dekorativ. Die Entfernung zwischen ihr und dem Vordergrund ist unbestimmt und unvermittelt.

Das Licht fällt von links oben ein. Zarte Schatten verstärken das Sinnlich-Eindringliche der Körper ein wenig. Die Strahlen des Sternes, ohne Leuchtkraft, ohne Schatten zu erzeugen sind nur Blickbahn!

gefaltet; sie ruhen auf dem schwangeren Leib der Barfüßigen. Aeußerlich ruhig, aber mit klingender Seele erfaßt sie den Sinn der Botschaft, die der kniende Engel (Gabriel) bringt. Er wendet kein Auge von ihr, obwohl sie ihn nicht anschaut; sie hört nur „Ave, gratia plena"! Und der Geflügelte spricht weiter. Maria aber und die auf den Himmelsboten zugewandte Pilgerin (die Zeugin des Vorgangs) sehen nicht, was der Engel uns zeigt; seine Linke deutet durch die Bogenöffnung hinaus, in die Weite, hinauf in den Himmel: Gottvater[1]) in Wolken schickt seinen Sohn nieder auf die Erde; er haucht ihn an; Geist von seinem Geist — Gott aus Gott geboren. Die Taube des heiligen Geistes schwebt unter dem Sohn; sie trägt die Wolke und diese ihn; er naht sich Marien. (Kommt der Geist Gottes über sie, während der Engel mit ihr spricht und ihr das Glück verheißt?) Ein zweiter Engel läutet die Glocke (links) draußen vor dem Gemach; sein Schatten fällt auf die helle Wand, an der er „Ave, Maria!" liest!

Beleuchtung: Von links oben fällt das Licht ein; Schatten führen nach rechts hinten, hinauf, die Gegenbewegung bildend zu der Bewegung von rechts nach links (von der Pilgerin und den lichten Vertikalen der Vorhangsfalten zu Maria, zu dem Engel herab). Helldunkelflächen sind rhythmisch verteilt. Geschickt ist der Engel, die glänzendste und leuchtendste Himmelserscheinung vor die größte und breiteste Schattenfolie gesetzt. Die symbolische Nebenszene ist etwas von der Mitte des Bildes nach links hin verschoben und wirkt so im Sinne eines Geschehens; in der Mitte angebracht, wäre starrer Stillstand die Folge. Diese Nebenszene ist im verkleinerten Maßstab und mit gedämpfter Modellierung durch nur parallele Strichlagen in die Bogenöffnung gesetzt, deren Rahmen fast die Hände Gottvaters berühren. Im Kontrast zu den beschatteten architektonischen Elementen tritt die leichte Erscheinung ziemlich stark vor; so entsteht ein Mißverhältnis: Die Gottvatergruppe, die fern sein soll, ist so deutlich erkennbar (das wollte der Künstler des Betrachters wegen), daß die Gruppe eigentlich Riesengestalten enthalten müßte. Trotz der im Vergleich mit den Vordergrundsgestalten kleineren Gottvatergruppe hat Führich bewußt eine Vergrößerung des Maßstabs herbeigeführt und nicht eine Verkleinerung. Die Vertikalen herrschen angenehm vor, markieren den kräftigen Einsatz des Ganzen. (Ideale Mittelachse des Bildes: Gottvater — Jesus — Falten der Tischdecke).

Da kniet wieder die Pilgerin mit ihren Abzeichen vor dem Kreis, der vor der Höhle gezogen ist, und schaut die ganze 3. Bild.

[1]) Wenn Führich den Zyklus nur für sich und nicht für fremde Betrachter geschaffen hätte, so würde er sehr wahrscheinlich die erklärende Zutat, das Symbol, das Spruchband usw. weggelassen haben, da er von sich aus die Worte des Engels und den Sinn der Verkündigung ergänzen könnte, freiwillig, wozu er den fremden Betrachter erst zwingen muß.

Gruppe drin. Maria und Josef hingelagert, bewundern mit Andacht das neugeborene, muntere, strampelnde Knäblein auf dem dürftigen Lager. Das krippenförmige Kästchen steht nahe der Höhlenwand, welche Sträucher zieren. Ein Brünnlein plätschert. Das Knäblein hat sein Haupt etwas nach rechts hinüber zur Pilgerin gewendet. — Da führen ja Stufen herunter; auf diesem Weg kommen zwei Menschen mit Heiligenschein; schweren Herzens schreitet die Frau herab. Es sind Maria und Josef, zwei Tiere führend; Esel und Kuh daneben. Wo schaut er hin? — Ueber dem Tor, aus dem sie gekommen, schaut aus einem Fenster eine Gestalt herab, die mit ihrer Linken eine Gebärde macht, eine Gebärde des Wegweisens oder Ausweisens — oder des Bedauerns? Sie schreiten hinter dem Felsen herum, auf dem die Baumwurzeln herablangen. Die beiden mußten also aus der Herberge heraus. (Warum wohl?) Nun sind sie in der erbärmlichen Höhle, halb in Schatten gehüllt, aus dem die Tiere, die Reisegenossen, ihren Hals und Kopf vorstrecken, um wie die Menschen auch das Neugeborene zu schauen. — Die Tiere sind dem Ausdruck zuliebe vermenschlicht. Ueber ihnen, außerhalb der Höhle treten zwei Menschen ins Stadttor ein, das sind ja wieder Maria und Josef mit ihren Tieren. — Die Weissagung auf Bild „zwei“ hat sich also zum Teil erfüllt. Maria ist Mutter geworden.

Die Hauptszene wird von zwei Nebenszenen begleitet, die nur erklärende Zutat bleiben; als Vorgeschichten sind sie lediglich für die innere (poetische) Vorstellung da. Die rückläufige Phantasie betätigt sich hier; der spätere Moment wird zuerst gegeben; dann wird der frühere und dann der noch weiter zurückliegende nachgeholt. Sinnliche Leitbahnen zur ersten Nebenszene sind die Treppenstufen rechts. Großer Zug von den Wurzeln oben über Josefs Haupt — um den Felsen herum — über die Hauptgruppen zum Brünnlein links unten. Das Wasserrohr, der Wasserstrahl, die Querstangen im Gestütz des Strauchwerks führen wieder in das Bild zurück. Sinnlich angebahnt ist das Abschweifen von der Hauptszene zur zweiten Nebenszene durch die im Dunkel gehaltenen, untergeordneten Tiere; über ihren Nacken gelangen wir zum schrägliegenden länglichen Felsblock und zu den Einwandernden. (Gegenbewegung links — rechts!) Ist schon die erste Nebenszene feiner, dünner gezeichnet, im verkleinerten Maßstab (mit der Hauptszene verglichen), so tritt nun die zweite Nebenszene noch viel mehr zurück; sie wird zuletzt aufgefaßt und nimmt nur eine Fläche in Anspruch, die halb so groß ist wie die der Nebenszene rechts. Die räumlichen Verhältnisse der Hauptszene sind klar. Die der dekorativen Nebenszene gehen mit ihr zusammen, wenn auch die Entfernung zwischen diesen beiden und die Entfernung beider von der Hauptszene sehr unbestimmt ist. Realistische Einzelheiten bringt er: Löwenzahn, Spitzwegerich, Königskerze usw.

Das Licht fällt wieder von links oben ein.

Die beiden horizontalen Stangen im Gesträuch links führen zugleich weiter zum nächsten Bild.

Die Wiege ist leer; nur die Windeln, das Tuch liegen drüber. 4. Bild.
Die Mutter säugt das Knäblein. Sie ruht auf einer Steinplatte vor der Halt gebietenden Felswand, auf die ihr Schatten schlägt. Die Falten des Gewandes säumen Mutter und Kind ein. Dahinter stehen die von der hochhängenden Lampe belichteten Reisegefährten; die Kuh sieht drein; und die Pilgerin (rechts) kniet abseits; gefaltet sind ihre Hände; ihre ganze Seele aber ruht aus in den beiden, der nährenden Mutter, dem saugenden Kinde. Josef schafft sorgend am Herd. Draußen über Feldern und Hügeln ist Sternnacht; Hirten und Herden liegen in Hürden.

Rein kontemplatives Ausruhen im Bilde, kein Fortgang; zum folgenden Bild leiten Josefs Arme, die Holzscheite usw. über, die nach der linken unteren Bildecke zielen.

Vor der Höhle treffen wir wieder die heilige Familie. Der 5. Bild.
sitzende Josef sieht zu, wie die heilige Mutter das Kind, das zwischen beiden in seiner Wiege liegt, in Windeln wickelt. Ueber den leiterähnlichen „Heuraufen“ strecken Esel und Kuh ihre Hälse auf das Kind zu. Die leuchtende Lampe — gerade in der Mitte über allen — lacht herab und die vom linken Felsrand sich nach rechts herüberbeugende Begleiterin merkt ebenfalls auf. (Sie leitet ins Bild zurück.) Von der Brücke rechts nähern sich Hirten. Der erste ist schon auf den Stufen; er stützt sich mit der Rechten an den Baumstamm und erblickt verwundert das Kind. Hinter ihm kommen noch mehr; sie bringen Gaben mit. (Lamm, Täubchen, Früchte usw.) Das Hündchen begleitet den Flötenbläser. Wo kommen sie her? und weswegen? Von draußen weit, denn ganz hinten — oben -- schweben Engel nach links herüber, hinter dem Baumstamm weg, zu dem einen Himmelsboten, der, sehr viel größer als die Hirten und Schafe unter ihm und um ihn herum, den Menschen verkündet, was geschehen ist.

Retrospektiv oder retroaktiv sind die Nebenszenen; die am weitesten zeitlich zurückliegende ist am schwächsten, feinsten modelliert; sie hat den kleinsten Figurenmaßstab, nur eine beschränkte Anzahl von Gestalten, und nimmt den kleinsten Teil der Gesamtbildfläche ein und drängt sich infolgedessen zu allerletzt dem Betrachter auf. Die andere Nebenszene hat ebenfalls verkleinerten Maßstab, gemilderte Helldunkelkontraste. Die Schatten sind hier ohne Kreuzlagen im Gegensatz zur Hauptszene.

Im großen und ganzen zeigt sich ein Herausdringen von hinten (rechts oben) nach vorn (links unten). Es ist eine leise Steigerung der Bewegung gegenüber derjenigen im vorangegangenen Bild, die im folgenden noch intensiver wird. Absichtlich hat Führich die Pilgerin ganz links oben hingesetzt (während sie doch in allen Bildern, außer im letzten, von rechts aus den Beschauer

ins Bild ein- und fortführt). Warum? Der Blick des Betrachters wird durch sie hochgeführt; beim Fortgleiten zum nächsten Bild und beim wiederholten Betrachten setzt er dann gleich hoch (hinten) ein, und erlebt das Herausdringen nach vorn zu.

Die anima meditans am rechten Bildrand führt uns nach links hinüber, wo drei kniende Könige das Kind auf dem Schoße der Mutter anbeten, hinter der Josef hochaufgerichtet steht und auf die Seinen herabschaut. (Helle Gestalten vor dunkler Höhle; die Tiere sind drin — Gegenbewegung.) Das Kindlein wendet sich mit emporgehobenen Armen den Weisen entgegen, gebannt zunächst durch das Weihrauchgefäß, das einer schwingt. Vor diesem kniet der Aelteste von allen, sein Haupt demütig am tiefsten neigend, die Hände auf der Brust gekreuzt; seine goldne Krone liegt vor Mariens und Jesu Füßen. Der dritte Kniende aber hält ein Gefäß. (Gold, Weihrauch, Myrrhen.) Er ist der Brücke am nächsten, die auch schon auf dem vorigen Bild zu sehen war. Ihr naht sich ein Zug Reiter; der vorderste, der sich nach links vorzu wendet, ist ein König; er zeigt mit der Rechten und blickt begeistert nach oben; der neben dem alten reitet, ist auch ein König; er sieht so aus, wie derjenige von den drei leibhaftigen Weisen im Vordergrund, der das Myrrhengefäß darbrachte. Zwischen beiden — weiter zurück — legt der Weihrauchkönig seine Hand vor's Gesicht, als würde er geblendet; er wird es auch von dem Stern, der kräftig ihnen eine Stelle weist. (Der ästhetische Betrachter sieht, wie der Stern das Christkind anstrahlt; die ankommenden Könige aber bemerken es nicht.) Die vielen Reiter, die zu Pferd oder Kameel (von links hinten nach rechts vorn zu) bis zur Brücke nachfolgen! Jetzt wenden sie sich der Höhle zu.

Haupt- und Nebenszene haben ihre einheitliche Lichtquelle diesmal rechts oben. Sonniges Licht und Sternenstrahlen zugleich? Die der Hauptszene zeitlich vorangegangene Nebenszene spielt zur Nachtzeit.

Räumlich klar bezeichnet ist die Hauptszene, mehr dekorativ die zurücktretende Nebenszene, welche die Vergangenheit bedeutet gegenüber der Hauptszene als leibhaftige Gegenwart. Die im verkleinerten Maßstabe gezeichneten, schwach modellierten, aus dem Hintergrund ankommenden Könige mit Gefolge können gar nicht wirklich sein; es wären dann sechs anbetende Könige, darunter je zwei einander ähnlich.

Die Bildkunst ist mit Erinnerungsbildern, mit einem poetischen Faktor durchdrungen. Bewegteres Leben im Vergleich mit dem vorhergegangenen Bild zeigen Haupt- und Nebenszene; diese zeigt sogar ein Vordrängen aus der Tiefe heraus.

7. Bild. Eine steinere Winkelbank von Blättern und Blumen umgeben. Maria und Josef schreiten dahin in ruhigem, fast müdem Schritt, ihr Schatten eilt voraus. Maria trägt ihr Kind im Arm. Ihr zur

Rechten folgt Josef hinterher, zwei Täubchen im Korb. Die Pilgerin schreitet ihnen von rechts hinten aus der Tiefe nach, wo die beiden vorher auch waren. Jene Höhle winkt aus der Ferne. Wo wollen sie hin? Der steinerne, von Pflanzen umkränzte Brunnen, daneben der angeseilte Eimer, machen sich breit und schieben sich vor. Maria und Josef müssen ihre Richtung ändern. Ueber die Wurzel des schief dastehenden Baumes, die über den Weg läuft, werden sie gehen. Da schreiten schon welche hinauf, ein Erwachsener, ein Kind mit Schafen (Opfertieren) und ganz oben, an der Stadtmauer hin ziehn andere mit Lasttieren zum Tore, unter dem ein Reiter steht. Türme und Mauern, ein Rundbau dazu stehen starr. (Spannung: Ist dies der Tempel, wo sie alle opfern wollen?)

Steigerung: Während im 6., 5. und 3. Bild nur in den Nebenszenen Bewegungsvollzug zu finden war, greift die Bewegung jetzt selbst in die Hauptszene über: Tempelgang. Dadurch aber, daß Josef im vorhergehenden (6.) Bild hoch aufgerichtet vor der dunklen Höhle steht, die Glorie um sein Haupt erst recht den Blick bannt und er das ganze Bild links abschließt, wird der Blick des Betrachters am linken Bildrand hoch empor geführt, fast bis an den oberen, sodaß nun beim Uebergleiten zum nächsten Bild (7) das Auge gleich bei der Pilgerin einsetzt und das aus der Tiefe Herausschreiten, das Wenden und Hinangehen zum Berg als leibhaftige Bewegung miterlebt wird.

Die vielen vorherrschenden Vertikalen sind „rhythmische Faktoren des Schreitens".

Wie fein ist die Stauung, die Hemmung des Gehens durch die über den Weg laufende Baumwurzel, die erst noch einmal die Rückbewegung zu dem Wipfel des Baumes bewirkt, der das schreitende Paar bekrönt.

Das Licht fällt von rechts oben ein. Die räumliche Darstellung ist klar, schlicht, mit realistischen Einzelheiten besetzt.

Nun wissen wir, wo sie hingegangen sind. Im Tempel befinden sie sich. Josef steht da mit dem linken Fuß noch auf der obersten Treppenstufe (oder in einer Vertiefung); er stützt sich auf seinen Stock und spannt über Mariens Schulter hinweg nach dem greisen Simeon, der das Kind auf dem rechten Arm hält und durch die auf Maria gerichtete Gebärde seiner Linken Bedeutendes sagt. Wir hören's nicht; aber Maria hat den Sinn erfaßt. Tief bewegt senkt sie ihr schmerzvolles Haupt, die rechte Hand an den Mund gelegt, der sprechen und fragen will, aber doch schweigt, während die Linke nach dem rechten Ellenbogen hinüber den Leib quert. Hanna eilt auf das Jesuskind zu und streckt ihm die Arme entgegen (in derselben Richtung, wie die Säulen sich hinter einander aufreihen, oder wie der Qualm aus dem Räuchergefäß des Chorknabens dahinzieht nach dem Lichtschein der Kerze auf dem großen Leuchter zwischen beiden

8. Bild.

Alten: Lumen revelationi . . — Genti . . — „Ein Licht zu erleuchten die Heiden!“) In gleicher Höhe mit diesem Lichtschein schwebt über Mariens Haupt ein merkwürdig Zeichen. (Die Säulenreihe der Balustrade und die Simse führen unser Auge hin.) Die Pilgerin sieht das Zeichen: ein flammendes Herz, vom Schwert durchstochen! Die Pilgerin schreitet hastig darauf zu: Soll der Maria oder des Sohnes Herz vernichtet werden, im Schmerz vergeh'n, — leiden?

Die Gesamtstimmung des Bildes ist eine erregtere als je vorher. Die Vertikalen sind vermehrt. Das Licht fällt wieder von rechts oben ein. Die architektonischen Elemente wirken nicht klar raumschaffend, raumgestaltend, sondern nur dekorativ, flächefüllend und blickführend, Stimmung weckend. Die Schärfe der Modellierung nimmt mit der Entfernung von den vorderen, sinnlich greifbaren Gestalten ab. Das Zeichensymbol soll entkörpert, vergeistigt werden, es will der Phantasie des Betrachters eine bestimmte Denkrichtung geben; der Spruch am Leuchter soll gewisse Ideenassoziationen, Erinnerungen herbeirufen. Die beziehende Tätigkeit wird gesteigert durch größeren Anreiz und „das Mitspiel des subjektiven Bewußtseins wird zur Arbeitsleistung, je komplizierter die Ideenassoziationen werden, die in solche Abbreviaturen hineingeheimnißt sind!“ [1])

9. Bild. Unsere Führerin steht auf der Treppe und hält noch die geöffnete Tür, welche durch die Lampe in ihrer Linken beschienen wird. Der lichte Treppenrandstein läuft bis zur Säule hinauf. Durch den Türspalt erblickt die fromme Seele einen großen, herrlichen, glänzenden Engel, der sich sanft zu Josef wendet. Dieser aber, gekrümmt und mit untergeschlagenen Beinen auf seiner Bettstatt liegend, der Wand zugekehrt, hat die Linke in der Nähe des halbgeöffneten Mundes; er träumt, und in seiner Unruhe krampft er das Bettlaken, das er bis auf den Boden heruntergeschoben hat, in seiner Rechten zusammen. Da berührt der Engel seine Schulter und spricht zu ihm. Wir hören's nicht, aber sehen es, was Josef befohlen wird. (Josef sieht's natürlich auch nicht; was er träumt, ist objektiviert.) Der Engel weist aus Josef's Gemach in ein anderes, wo Maria sanft, sorglos schläft und ihr Kind in der kleinen Wiege neben ihrem Bette ebenfalls; vom Fensterstock oder von der Wandnische hinter Maria spendet das Nachtlicht spärlichen Schein ihrem Körper und dem des Kindes. Von dem Gemach führen Stufen herab, und ganz darunter befindet sich der Stall, in dem der Esel schon wach ist; er frißt schon.

Durch das Fenster an der Wand links von Josef sieht der Betrachter in der Bewegungsrichtung des Engels (von links nach rechts) die Fliehenden; Maria mit dem Kind auf dem Tiere;

---

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 338.

Josef treibt es, und der abnehmende Mond zeigt die Morgenstunde an. Nun wissen wir wirklich, was der Engel dem Josef befohlen hat: „Steh' auf, Josef; nimm Maria mit dem Kind; setz' sie auf dein Tier und verlaß mit ihnen dies Land!“ — Es scheint sich schon jetzt zu erfüllen, was das vorhergehende Bild angedeutet hat: Kummer, Leid, Gefahr! — Warum aber sollen sie fliehen? Das motiviert der Künstler nicht; er stellt es dem Betrachter frei, hier zu ergänzen.

Mit Absicht und großem Geschick hat Führich das Ganze in mehrere Gemächer verteilt. Hätte der Künstler lediglich für sich allein als Betrachter sein Bild geschaffen, so würde er nur die Hauptgruppe: Josef und den Engel dargestellt haben. Er hätte von sich aus, aus seinem Innern heraus die Gedanken ergänzt, die der Engel in der betreffenden Situation zu Josef spricht. Der Künstler würde infolgedessen die stille Betrachtende, die einmal Träger der Stimmung, zum andern vorwiegend uns ins Bild einführen soll, weggelassen haben; ebenso hätte er auch den Esel im Stall und Maria mit dem Kind im andern Gemach, wie die Nebenszene der Flucht, welche die Erfüllung des Befehls bringt, beiseite gelassen. Wenn er Maria und das Kind mit in Josefs Gemach schlafend dargestellt hätte, wäre es noch schwerer geworden, darzustellen: „Nimm Maria und das Kind usw.“ — denn sie wären da. Um aber zu ermöglichen, daß dem fremden Betrachter der Gedanke, der Befehl des Engels in voller Bestimmtheit und notwendigerweise bewußt wird, daß der fremde Betrachter unwillkürlich zu dieser Ideenassoziation gezwungen wird, komponierte der Künstler sein Bild so, wie es ist: Hauptszene, wie der Engel zu Josef im Traum spricht: Diese Szene nimmt den größten Teil der gesamten Bildfläche ein, über $^3/_6$; außerdem enthält sie das meiste Licht, die größten belichteten Flächen mit nur wenig Schattenlagen; auf die Hauptszenen wird der ästhetische Betrachter zuerst aufmerksam; die Pilgerin führt in sie ein. Diese erschaut nur durch die Türöffnung den Engel, wie er Josef auffordert; sie hört ihn sprechen. Das Gemach Mariens sieht sie gar nicht und braucht sie nicht zu sehen. Sie erlebt anderes als der fremde Betrachter. Nur für diesen hat der Künstler in idealistischer Darstellung die vordere Wand zu Josefs und auch zu Mariens Gemach, wie zum Stall genommen. Nun faßt der Betrachter nacheinander auf

die Hauptszene: Der Engel berührt Josef —, dann

die Nebenszene: Der Engel weist auf die schlafende Mutter usw.

Der Engel ist Träger der Verbindung, körperlich und auch geistig. Der Betrachter muß wenigstens folgendes verknüpfen: Der Engel sagt etwas zu Josef, was auch Maria und das Kind betrifft. Dann wird er (der Betrachter) durch die belichtete Stufe, das Blumenbrettchen usw. heruntergeführt in den Stall, wo der Esel frißt. Durch die beziehende Tätigkeit sollen nun die drei

Elemente zueinander, in Beziehung gesetzt, zusammengefaßt werden, sowie in einem Urteil die einzelnen begrifflichen Bestimmungen — die unterschiedenen Glieder der erst zerlegten Gesamtvorstellung — wieder zu einer Vorstellungseinheit verschmelzen. Führich ermöglicht das, indem er das Resultat der Verknüpfung selbst gibt in der kleinsten Szene mit dem geringsten Licht und der zartesten Modellierung an der rechten Wand, von Josefs Gemach: Die im Morgengrauen Fliehenden. (Absichtlich in Gegenbewegung zur Hauptrichtung.) Diese Szene bedeutet nicht Wirklichkeit, wie vorn die Schlafenden; da wären diese ja zweimal vorhanden.

Das „wahre Wesen der Phantasietätigkeit kommt hier zur Geltung als ein Denken in sinnlichen Bildern.“[1]) Vermöge der farblosen, rein zeichnerischen Wiedergabe werden wir nicht von den materiellen Seiten, von dem rein Stofflichen gebannt. Für die Zeichnung können alle diese Stoffe Eigenschaften annehmen, die weniger dem Auge, als der dichterischen Auffassung und Kombination zufallen.[2])

Der Prozeß, vermöge dessen dies Teilbild durch Führich geschaffen worden ist, hat viel gemein mit den intellektuellen Funktionen beim Aussprechen eines verwickelten Gedankens. — Das Stillebenartige (die Blumenstöcke auf ihrem Brett, das Werkzeug des Zimmermanns über dem Ruhenden, das Paar Schuhe unter dem Bett usw.) paßt gut zum Schlafen der Gestalten.

Das Licht fließt in der Hauptszene vom Engel und ein wenig von der Lampe der Pilgerin, in der Nebenszene vom Nachtlicht links oben aus.

Unklar ist die räumliche Entfaltung in Josefs Gemach dort, wo die Parallelwand zu der die „Flucht“ zeigenden sein sollte, also dort hinter dem Engel. Die Stufen zu Marias Gemach liegen in einer Flucht mit Josefs Kopfwand.

Der Zusammenhang zwischen den Bestandteilen des Bildes wird nicht mehr im Augenschein selber, also sinnlich sichtbar gesucht, sondern hinter der Erscheinung; er wird also hinzugedacht.

10. Bild. Am Hause lehnt unsere Pilgerin und schaut über einen Mauerabsatz nach dem betenden Jesuskind nieder. Der Schatten am Hauseingang verjüngt sich nach ihm zu. Die beiden sockelartigen Platten vor dem Eingang ins Haus tragen ihn, umsäumen den mit fromm gefalteten Händen Daknienden; die Mutter selbst wundert sich ob der Andacht des Frühreifen. Am Brunnen links holt sie Wasser und hält inne, bis das Gefäß voll ist. Sie schaut ihn nur; sie hört ihn nicht. (Am Saum ihres Kleides steht ein Spruch); von draußen herein, durchs Gehege kommt Josef mit Axt und anderem Werkzeug — Feierabend. —

[1]) Wilhelm Wundt. Menschen- und Tierseele. S. 349.

[2]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 29.

Der Zimmermann schaut mit Ernst des Knaben Inbrunst; faßt er sie ganz? Den Himmelvater, groß und alt und in den Wolken, erschaut allein der Knabe; jener trägt sicher auf seiner Hand eine Kugel, daß sie nicht fällt; die Rechte Gottvaters segnet den Knaben. Bittet das Kind den Herrgott um Segen, daß es, von seinem Geist getragen, später nicht falle? —

Da zieht ein Hirte (von links nach rechts) den Berg hinab; er hütet die Schafe, den Hirtenstab hält er über sie. Der zunehmende Mond ist aufgegangen, die Wolken ziehn in Streifen dahin.

Das Symbol Gottvaters sieht nur das Jesuskind und der fremde Betrachter; dieser soll es entkörpern, vergeistigen, in Gedanken umsetzen; denn es will nicht als wirklich hingenommen sein.

Maria und Josef zeigen eine Abnahme an Vollkörperlichkeit, Zunahme an Flächenhaftigkeit; die Modellierung wird zarter und der Maßstab verkleinert sich (nach dem Gesetz der Perspektive) deutlich bei dem Hirten; bei Gottvater aber ist der Figurenmaßstab vergrößert; er ist viel breiter als Josef; die Schraffierungslinien sind aber zarter, blasser gezogen als bei dem leibhaftigen Menschen. Damit der Betrachter deutlich erkennen und sicher deuten kann, hat Führich dies Symbol in solcher Größe gegeben, nicht in malerischer Verschwommenheit, sondern in zeichnerischer Bestimmtheit.

Das Licht fällt von rechts oben ein.

Der freie Raum ist klar durchbehandelt und ist geschmückt mit den pflanzlichen Einzelheiten; Führich kann sich nicht genug tun im Erzählen; so hat er die Hauswand hinter dem Rücken der Pilgerin durch eine große Bogenöffnung ersetzt, um einen Blick auf das Herdfeuer zu verschaffen, das die häusliche Jesusmutter angezündet hat. Lieber verzichtet er auf architektonische Klarheit im Innern des Hauses. Er rechnet stark mit dem poetischen Bildbetrachter, dem eben flackerndes Feuer mehr gilt, weil es ihn heimlicher stimmt, als die klare räumliche Wirklichkeit. Die vielen Horizontalen am Zaun, von denen jedesmal die höhere zurücktritt, weil sie etwas kürzer ist, leiten nach links hinüber und zugleich zu Josef hinauf, sodaß dann Josefs rechter Arm und die nach dem linken Bildrand auseinanderstrebenden Pfosten der Gartentür zum nächsten Bild geleiten.

Josef zimmert so für sich hin; der Sitzende meißelt in den zum Pfosten behauenen Stamm ein Loch; an der Mauer lehnen noch viele Stämme. Er hält unsern Blick auf. Ueber seinem mit der Glorie umstrahlten Haupt leuchtet ein blankes Fenster aus der Tiefe durch die weit geöffnete Tür des Vorbaus heraus. Von dort her kam die Pilgerin; nun schreitet sie nach links zu vor. Sie folgt im Bußgang Marien nach, die das Jesuskind am Gängelband hält. Der Knabe aber geht so sicher, breitet seine Arme aus; braucht er wirklich ein Gängelband? — Die heilige

11. Bild.

Mutter hält ein Buch, das dem Geist Nahrung gewährt. Sie beeinflußt des Knaben Seele. Nun wendet er sich der Oeffnung im Gartengehege zu. Da wird die Welt, die irdische, wirkliche, zur überirdischen, zur geistigen.

Wie der Knabe wandeln hier zwei Große, nur entgegengesetzt: Der gute Hirte aufgerichtet, doch demütig, trägt auf seiner Schulter ein Lamm; das blickt zurück nach dem Ort, woher es mit seinem Träger gekommen ist. — Male an den Händen? — Der Heiland, der Erlöser ist's; die hat er durch das Kreuzigen erhalten, und wirklich im hellen Strahlenkreis trägt er das drückende Kreuz; es beugt den geraden Rücken.

Der gute Hirt und der Kreuzträger sind absichtlich in Gegenbewegung zum Gesamtzug durch das Bild und dem ganzen Zyklus gesetzt, im verkleinerten Maßstab und weniger auffallend gezeichnet. Der gute Hirte fällt zuerst und etwas mehr auf durch wenig dichtere Schattenlagen. Der noch immer tätige Erlöser, der den Leidensweg hinter sich hat, wird zuerst aufgefaßt; dann folgt retrospektiv der Kreuztragende. Beides aber bedeutet für das wandelnde Jesuskind poetisches Vorauseilen in die Zukunft, Vorwegnahme, Vorahnung der künftigen Erlebnisse, die seine Lebensaufgabe mit sich bringen.

Nach wiederholtem Ueberlaufen des ganzen Werkes braucht die Nebenszene nicht wieder mit apperzipiert zu werden; aus der Erinnerung taucht spontan der Inhalt auf, den sie vermitteln soll; sie braucht höchstens perzipiert zu werden. Der Betrachter kann sie mühelos übersehen, beiseite lassen und braucht nur auf die leibhaftige Gegenwart sich zu konzentrieren. Dazu verhilft, oder dies erleichtert ihm die verschiedene Zeichnungsweise der beiden Bestandteile. So kommt erst der Genuß zustande.

Das Licht fällt von rechts oben ein. Die Bewegung geht von rechts vorn nach links hinten und von dort aus der Tiefe wieder nach vorn. Die Häufung und Verteilung der verschieden großen Vertikalen schärfen den Rhythmus des Schreitens. Die Wendung durch die Zaunöffnung führt uns zum linken Bildrand und zwar bis über dessen Mitte hinauf, sodaß beim Ueberspringen zum nächsten Bild sofort in gleicher Höhe am rechten Bildrand eingesetzt werden kann und nicht wie beim Betrachten des Bildes im isolierten Zustand am unteren Bildrand, der uns gewöhnlich das Nächstliegende bringt.

Die Palme erinnert uns an Ägypten, an das Bild mit der Aufforderung zur Flucht.

Die treue Nachfolgerin tritt leise ein in das Gemach und schaut auf Jesus, der auf einem niedrigen Gestell an der Wand
12. Bild. unter dem Fenster schlummert. Durchs Fenster ist ein Obelisk zu sehen; er streckt sich wie die Palme auf, und Sphinxe lagern vor der Türe. — Ägypten. —

Die Eltern sitzen auf einer Bank mit dem Rücken nach der linken Wand zu. Sie bemerken die Eintretende nicht; Josef ist vertieft in eine Spruchrolle; Maria möchte auch deren Inhalt erfassen; sie hält die Geräte, die sie zum Spinnen braucht, nur noch in der Hand — unbenutzt, so wie Josef sein Beil zur Ruhe in den Hackstock geschlagen und Winkel, Richtmaß usw. an die Wand gehängt hat. Werktagsarbeit ruht; (ist's Sonntag?) Er liest (Ps. 121): „Siehe er schläft nicht und er schlummert, welcher bewacht sein Volk!" Die Eltern, die sich die Lebensaufgabe ihres Sohnes ausdenken, ausmalen, sind die Hauptsache; der natürliche Schwerpunkt ruht auf ihnen, während ihr hoffnungsvoller, schlummernder Sohn nicht so die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht.

Das Licht kommt von links oben und legt sich keilförmig auf den Fußboden; dies Lichtdreieck hat seine größte Seite in der Linie von der Pilgerin Füßen zu denen Marias und Josefs nach der linken Ecke vor. Dadurch wird die Bewegung aus dem Bild heraus, diejenige von rechts hinten nach links vorn zu, gesteigert.

Der Raum ist klar bestimmt. Jener Spruch steht für den Betrachter nicht in Leslage; die Beweglichkeit, Drehbarkeit des Blattes befreit von dem Unlustgefühl, das durch das Nichtenträtselnkönnen oder durch zu mühevolles Ablesen entsteht.

Um aber das Werk als Zyklus in seinem ganzen Wesen erst genießen zu können, eignet sich der Platz an der Wand besser zum Ablesen von rechts nach links, als das Uebereinanderliegen der Einzelblätter in der Mappe.

Das diesem Zyklus ureigene, getragene Tempo, das Verlangsamen und Schnellerwerden, das Halten gar kann erst nach mehrmaligem Betrachten, beim Zumal- oder Zugleichgegebensein aller Einzelbilder nacherlebt werden, indem das Starre vom Subjekt wieder in Fluß gebracht wird.

Die mit ihrer Vorderseite nach den vorangegangenen Bildern zurückweisenden Eltern geben ein retardierendes Element, ein Stauen für die Gesamtbewegung, die sich nunmehr dem Abschluß nähert.

Wie denken sich die Eltern das Wort aus: „welcher bewacht sein Volk"? — Hoch gehen die Wellen des Meeres, in dem ein Ungeheuer seinen Rachen gierig öffnet, ein Mädchen zu packen, das sich nur mit einer Hand an einer Klippe anklammert; ein anderes Ungetüm fährt auf einen nackten Jüngling zu, der sich mit der Linken an der Schulter eines Greises festhält, während seine Rechte zum Schlag gegen das verderbendräuende Tier ausholt. 13. Bild.

Der Alte aber langt hilfeflehend, laut klagend, mit beiden Händen nach dem festen Fels. Da erfaßt er wenigstens mit einer Hand das Kreuz, das große, das der Jesusknabe hält — und mit

wenig Mühe! — In der Rechten gar trägt er noch viele andere symbolische Zeichen. (Kelch, Kreuz usw.)

Der junge Retter kommt bis an den äußersten Rand den Gefährdeten entgegen. Und hinter ihm steht fest und hoch Petrus da mit dem Schlüssel in der Hand und daneben ein anderer Jünger (oder ein Weib?). Von allen Seiten aber — links unten hält ihm die Pilgerin ihr Licht entgegen — nahen sich Menschen dem Retter, Männer und Frauen, ältere und jüngere; demütig läßt sich einer nieder mit ausgebreiteten Händen. Von links herüber kommen Männer im Schiff, — sind's seine Jünger? — Eine Jungfrau steigt, die Hände vor die Brust gekreuzt, gebeugten Hauptes auf die schmale Klippe, auf die alles zustrebt in heftigster Bewegung. Ueber alle, auch über das Fischerdorf im Hintergrund wölbt sich der Tierkreis, in dem die Jungfrau gerade kulminiert.

Der Abschluß des Ganzen ist kräftig betont und bedeutet eine herrliche Zugipfelung. Die große Rechts-Linksbewegung, welche die von rechts hereinziehenden Wolken und auch der Tierkreis (Anordnung der Tierbilder!) mitmachen, kommt in Jesus, Petrus und dem anderen Jünger hinter beiden zum Stillstand. Die Großen geben dem Knaben Halt.

Zur Rückbewegung aber leiten ein die Pilgerin und die von links Kommenden. Eine zarte Abstufung in der Zeichnungsweise von den nackten plastischen Gestalten im Vordergrund bis zu den bekleideten im Hintergrund. Viel Bewegung ist da und Tätigkeit; der kleine Knabe handelt, während die erwachsenen Jünger zuschauen. Ein eigenartiger Kontrast! Nicht wirkliches Handeln wird vorgeführt, wie es die Lebensgeschichte des Heilands dartut, sondern Allegorie, Denken und Dichten über die Lebensaufgabe des Erlösers im Ton der belehrenden Legende. „Diese Verschmelzung der Realität — mit mehr oder weniger Allegorie zeigt noch augenfälliger — das Streben der Zeichnung, über die eigentliche Darstellung hinaus uns zu beschäftigen".[1]) Das Schlußbild trägt also stark symbolischen Charakter; es gibt der Phantasie eine bestimmte Richtung, um dann das dargestellte Wirken zu übertragen.

„Auf die subjektive Auslegung (aber) des sinnlich-sichtbaren Bildes, das die farblose Zeichnung dem Beschauer überantwortet, haben wir uns nicht eingelassen."

Je nach der Bewußtseinsreife der vor dem Bild stehenden Betrachter ist das Abschweifen vom sinnlichen Eindruck ins Reich des Gedankens, der Begriffe ein verschieden starkes. Wer sich erst dann befriedigt fühlt, vermag noch kein Bild als solches zu genießen; der ist noch zu sehr poetischer Betrachter. „Nur soll das Bild die Zeichnung, der Stich doch immer als sichtbare Erscheinung auf uns wirken, zunächst zum Auge sprechen und

[1]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 43.

nur der sinnlich wahrnehmbaren Wirkung all sein Recht verdanken".[1]) Dazu ist aber nötig, daß der Betrachter sehen gelernt hat oder wenigstens schauen lernt, indem er sich, seine eig'ne Form und seine Züge mit ihren verwickelten seelischen Kraftäußerungen beobachtend genießt, um dann auch die im Bild gesehenen Formen anders, vor allem tief genug beleben zu können. Er bleibt deswegen am unmittelbar Sinnlichen haften, genießt objektiver und zugleich tiefer; er befriedigt sich am unmittelbaren Eindruck und nicht erst durch das Abschweifen ins Gedankliche. — „Im Kunstwerke[2]) als solchem liegt, und für die ästhetische Betrachtung existiert, einzig und allein der Inhalt, der — im Kunstwerke liegt, d. h. derjenige Inhalt, der an die darstellenden Elemente des sinnlich gegebenen Kunstwerkes unmittelbar und notwendig gebunden ist. Dagegen ist dem Kunstwerke fremd alles, was Phantasie, Reflexion oder zufällige Erlebnisse, die einen Affektionswert begründen, hinzufügen. Wir mögen wohl Anlaß haben, den Inhalt des Kunstwerkes in einen weiteren Gedankenzusammenhang einzufügen. Dann ist doch dieser weitere Gedankenzusammenhang unsere Sache, Sache unserer Phantasie, unseres Wissens, unserer Erinnerung oder Ueberlegung. Und er mag danach uns alle Ehre machen, und für uns Gegenstand einer eigenen Befriedigung sein. Aber er ist nicht Sache des Kunstwerks, die Befriedigung daran nicht Genuß des Kunstwerkes; und er macht dem Kunstwerk als solchem keine Ehre. Ein solcher Gedankenzusammenhang kann auch unserer Betrachtung des Kunstwerkes dienlich sein. Aber immer nur als verstärkender Hintergrund, als eine Art von Resonanz, niemals, wenn er in die ästhetische Betrachtung selbst mit hineingenommen wird. Geschieht dies, so hebt er die Reinheit und Konzentriertheit der ästhetischen Betrachtung auf, nimmt dem ästhetischen Genuß seine Kraft und Unmittelbarkeit. Auch dies wird kein Schade sein, wenn das „Kunstwerk" nichts oder wenig bietet. Wir tun dann am Ende gut, uns für den Mangel des ästhetischen Inhaltes durch unsere Gedanken, Reflexionen, Interpretationen schadlos zu halten."

In allen Bildern aber reizt Führich zum Poetisieren; diese Tatsache liegt zum Teil begründet in der großen, allgemeinen Bekanntschaft des Stoffes. Durch das Vertrautsein mit demselben lassen sich aufsteigende Gedanken eben schwieriger zurückdrängen und nicht zutot schweigen.

Das Ganze besteht aus dreizehn gleichgroßen Bildern im ausgesprochenen Breitformat, in einfach symmetrischer Reihung, die am besten von rechts nach links abzulesen sind, wenn sie

---

[1]) August Schmarsow. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I. S. 112.

[2]) Theodor Lipps. Von der Form der ästhetischen Apperzeption. S. 404/405. (Halle, Niemeyer 1902.)

sich an der Wand angeheftet befinden, weil dann die Blickbewegung, die Kopfdrehung, ja das Schreiten, kurz die Körperbewegung des ästhetisch Genießenden mit der objektiven, durch die ganze Reihe von Bildern hindurchgehende Bewegung, also mit ideeller Bewegung des ästhetischen Objektes, der Richtung nach zusammenfällt.

Liegen die Blätter isoliert in einer Mappe, das Schlußbild zu unterst, das Titelblatt obenauf, so ist es ratsam, die beweglichen Blätter nach rechts hin abzuschieben oder vorn über umzuklappen; dann gehen subjektive und objektive Bewegung wenigstens noch teilweise zusammen.

Wenn aber das zweite Blatt rechts vom ersten, das dritte rechts vom zweiten, das vierte rechts vom dritten angeordnet und nun von links nach rechts abgelesen werden, so entsteht ein so grober Verstoß gegen den Sinn und die Absicht des Kunstwerks, als wenn ich von Knittelversen immer erst die zweite Zeile und dann die erste, darauf die vierte und nun erst die dritte lesen würde. Es wird auseinander gerissen, was unmittelbar aufeinander folgt.

Der ganze Rhythmus wird dadurch zerstört und Hemmung folgt auf Hemmung. Im 7. Bild z. B. (Tempelgang) nähern sich die Schreitenden ihrem Ziel, dem Eingang durch das Tor in die Stadt zum Tempel.

Reiht sich nun das 8. Bild nach rechts hin an das linke an, so schließt sich das, was dort im Tempel geschieht, nicht unmittelbar an das Ziel, an den Schlußpunkt des vorhergehenden Bildes an, sondern dies muß erst noch einmal von den Augen des Betrachters überlaufen werden, entgegengesetzt der dem Bild immanenten Bewegung. In andern Bildern würde dann (z. B. in 10: Kreuzträger und guter Hirte), was vom ganzen Bild zuletzt erfaßt werden soll, zuerst in die Augen treten.

Beim Links-Rechts-Ablesen wird unser Blick, nachdem ein Bild jedesmal erfaßt ist, zum vorhergesehenen zurück- und gar nicht weitergeführt; Stauung anstatt Fluß, Fortgang, tritt ein.

Mit Absicht hat Führich im Schlußbild die konstitutiven Faktoren, die starken Vertikalen, an denen sich alle Bewegung bricht, nicht in die Mitte, auch nicht rechts von der Mitte, sondern links von ihr hingesetzt; eben weil der Gesamtzug von rechts durch alle Bilder hindurch nach links drängt, und so ist im Sinn eines Geschehens die Mittelachse des Bildes nach links hin verschoben; dadurch entsteht der Eindruck des Nachwirkens der Bewegung, des Abklingens, des Fortdrängens.

Wenn auch wie im „Leben einer Hexe“, so hier im „Bethlehemitischen Weg“ einige Bilder die Umkehrung vertragen und die Spiegelbilder ästhetisch befriedigend wirken, so trifft dies doch nicht für alle zu. Es seien nur einige Beispiele herausgegriffen zum Beweise für die Behauptung, daß der „B. W.“ als Ganzes,

trotz der Richtung des Ablesens von rechts nach links hin, keine „Komposition im Gegensinne“ ist:

Bild 1 (Titelblatt): Die verkörperte „Malerei“ mit Malstock, Pinsel und Palette in der „Linken“ hält sich die „Rechte“ frei zum Hinweis auf das, was sie mit Hilfe der „geschickteren Rechten“ in Bilder bringen und uns so vorführen will. Das Spiegelbild des Titelblattes kann nicht die richtige Ansicht geben; dann müßte ja „die Malerei“ „linkisch“ sein, mit der „Linken“ malen.

Bild 5: Es ist natürlich, daß sich die „Rechte“ des Verkündigungsengels weissagend gebärdet.

Bild 9: Der Künstler setzt wohlweislich eine „abnehmende“ Mondsichel hin; denn im Morgengrauen brechen die Eltern mit dem Kind zur Flucht auf. Wäre dieses Bild eine „Komposition im Gegensinne“, so würde auf der dieser entsprechenden Originalansicht die Flucht bei „zunehmendem“ Mond, also zur Abendzeit stattfinden.

Bild 10: Gottvater führt die symbolische Gebärde des Segnens mit seiner Rechten aus. Wie schlecht hingegen wirkt es, wenn das Blatt, im Spiegel gesehen, uns Gottvater so zeigt, daß seine „Linke“ segnet und die „Rechte“ die Kugel hält. Mehr als ungeschickt! müßten wir urteilen.

Bild 11: Josef ist nicht linkisch. Seine „Rechte“ schwingt das Zimmerbeil und die „Linke“ hält das Stemmeisen dazu.

Ebenso ist es auf dem Schlußbild wohl beabsichtigt, daß die „stärkere Rechte“ kräftig ausholt, um dem Sündendrachen eins zu versetzen. Das Spiegelbild zum letzten Blatte kann nicht die richtige Anschauung vermitteln.

Jedes Bild fordert auf, von einer ganz bestimmten Einsatzstelle auszugehen und zum sinnlich und geistig Ferneren vorzudringen. Ist aber das Ganze in seinen Einzelheiten deutlich erfaßt und überlaufe ich es nun wieder mit meinem Blick, so können sich die Einsatzstellen im einzelnen Bild verschieben zugunsten größerer Lebendigkeit des Rhythmus. Dann z. B. führt der Glockenläuter-Engel hoch hinauf zur Glocke, wir gleiten über zum dritten Bild und setzen nun im Gegensatz zu früher gleich mit den aus der Tiefe hervortretenden ein; so zieht die Pilgerin im fünften Blatt den Blick zu sich hinauf in die linke obere Ecke, um nach dem Uebergleiten zum sechsten Bild in seiner rechten oberen Ecke anzufangen; mit den heransprengenden Königen dringen wir vor, bis sie niederknien. — Da führt Josef unseren Blick wieder in die Höhe, um im siebenden Bild gleich mit der Pilgerin einzusetzen, wir wandern mit vor zu wie die im Bußgang Nachfolgende; wir wenden uns mit nach rechts hinter und dringen wieder in die Tiefe und hinauf. Das Breitformat zieht uns in die Bewegung hinein und erzwingt in uns ein sukzessives Erlebnis, ein Schreiten; es appeliert an unsere eigene Körperbewegung. Hier (7.) ist der größte Tiefendrang von allen übrigen

Bildern — ein retardierendes Moment, welches auf die Bedeutung der Mitte des Ganzen aufmerksam macht; es leitet das hochbedeutsame Bild — die Unterordnung des Kindes unter das Gesetz — ein.

Die Mitte des Ganzen ist deutlich unterschieden von allen anderen Szenen, die entweder im Freien selbst sich abspielen oder einen Ausblick in dasselbe gewähren. Sie spielt im eingeengten, erdrückenden Tempelinnern, wo die Architektur nicht um ihrer räumlichen Klarheit willen, sondern nur als stimmende Folie wirkt. Das achte Bild hat kein Hochformat, und trotzdem geht der Blick hin und her, nämlich der vielen Vertikalen wegen. Dann geht es weiter im Wechsel, vom Vordergrund nach dem Hintergrund oder umgekehrt vorzudringen. Der gute Hirt und der Kreuzträger zwingen uns, wieder in die Höhe zu gehen, um auf dem vorletzten Bild ebenfalls gleich mit der aus der Tiefe eintretenden Pilgerin einzusetzen und nicht von dem zwar körperlich greifbaren, aber kalten abstoßenden Herd und Geschirr im Vordergrund auszugehen. Wie schon gesagt, erstarrt der Gesamtbewegungszug in den Vertikalen des letzten Bildes. Der Rhythmus des Ganzen ist sanft gleitend, ohne leidenschaftlich zu werden, nur im Schlußbild wird auf kurze Zeit das Tempo beschleunigt und eine energischere Tonart angeschlagen, während diese auf den vorhergehenden Bildern ruhig, getragen, gemessen, wohlabgewogen, würdevoll ist. Gegenüber dem „Leben einer Hexe“ hat der „Bethlehemitische Weg“ ein anderes, sein ureigenes Tempo. (Mit der Aenderung der Zeichnungsweise tritt auch eine etwas veränderte Phantasiebetätigung bei der Aufnahme des Kunstwerkes ein.)

Führich will keinen reinen Augenschein geben, das Ganze nicht realistisch, geschweige denn naturalistisch, wenn er auch realistische Einzelheiten der Landschaft auftischt; (neben dem Farnkraut, dem Brunnen und anderen Stellen läßt er den Boden einfach weiß, unbezeichnet). Er setzt hier und da Einzelheiten hin, Teile, die das Ganze vertreten, und wo in Wirklichkeit noch mehr zu finden wären, läßt er die übrigen weg.

Die aus dem Schatz der Natur oder Kultur aufgetischten Einzelheiten, die bei Rethel oder Genelli u. a. stören würden, wirken im Bethlehemitischen Weg positiv. Das liegt an der Eigenart des poetischen Gehalts; hier wird mehr das stille Leben ohne Leidenschaftliches, ohne Dramatisches gegeben.

Die Nebenszenen, die im 2., 7., 8., 9., 10. Bild absichtlich die Gegenbewegung zur Hauptrichtung einschlagen, sind abstrakter und ohne realistische Einzelheiten gezeichnet. Das Stillebenartige verträgt sich gut mit dem ersten Lebensabschnitt des Jesuskindes; da schlagen die Wellen noch nicht so hoch, nicht über ihn und seine Eltern zusammen. Im Gemach finden wir das Nähzeug der Maria, vor der Höhle ein Brünnlein, von

Pflanzen umsäumt; Löwenzahn, Spitzwegerich, Königskerzen, Farnkraut finden sich auf den einzelnen Blättern, dazu Bäume und Gesträuch, die der Botaniker mit dem Namen belegen könnte. Tiere, Handwerkszeug, Hausgeräte machen die Bilder traut, heimlich, ohne daß das Einzelne sich allzusehr aufdrängt. Die Darstellung der Körper um der Gebärde willen greift überhand; mimische und symbolische Attribute sind zahlreich. Die Figurenkomposition ist die Hauptsache; das räumliche Element ist oft nicht um seiner selbst, um seiner räumlichen Entfaltung willen da, sondern nur als flächefüllende, stimmungerzeugende Folie. Vorwiegend Fordergrundsbewegung wie am Reliefstreifen ist da; reiner Tiefendrang ist sehr selten, denn der Zyklus braucht nicht Fernbilder zu geben. Ihm kommt es darauf an, klare Gegenstandsvorstellungen auftauchen zu lassen. Darum treten Schräge oder Diagonale ihrer Anzahl nach bedeutend hinter Vertikalen oder Horizontalen zurück. Jede Dimension hat aber ein ihr immanentes Gefühlsmoment. Denn jede vermag ihrem Wesen nach eigenartig zu wirken; so können gerade vertikale und gerade horizontale Linien selbst keine Tiefenvorstellungen hervorbringen, wenn sie sich auch in eine durch die schrägen Fixierlinien [1]) bestimmte Perspektive einordnen. Führich gibt also den Bildraum nicht als ausgesprochenen Tief-, sondern mehr als Phantasieraum.

Das Schlußbild ist der eigentliche Kraft- oder Schwerpunkt des Ganzen; was er darstellt, ist in den vorausgegangenen Bildern motiviert, sodaß sich nun das Ganze relativ am meisten in ihm verliert und die Zahl der die Auffassung dieses letzten Teilbildes induzierenden Erinnerungsvorstellungen hier am größten ist. Mit der Auffassung jedes folgenden Einzelbildes eines Zyklus wird die Zahl der den sinnlichen Eindruck induzierenden Erinnungsvorstellungen immer größer; am größten ist sie am Ende des Ganzen; da aber Ende, wie auch Mitte und Anfang nur relative Begriffe sind, so kann, wo von Nachklang bez. Einstimmung (Titelblatt) zu reden ist, einen vor dem allerletzten Bild stehenden jene Eigenschaft zukommen. Der Final- entspricht die Initialbetonung. Das Titelblatt gleicht einer Ueberschrift, einem einstimmenden Vorspiel, einer Vorbereitung oder einer Zielangabe wie im Unterricht. Es konzentriert unsere Aufmerksamkeit auf das nun folgende dreigegliederte Ganze.

Titelblatt, Bild 1.
a: Anfang, „ 2, Weissagung.
b: Mitte, „ 3—12, teilweise Erfüllung derselben.
c: Ende, „ 13, endgültige Erfüllung derselben.

[1]) Wilhelm Wundt. Völkerpsychologie Bd. 3, S. 35. „Eine schräge Gerade kann immer noch als eine perspektivische Richtlinie gesehen werden; größer wird jedoch die Tendenz, wenn man die Schräge mit einer Vertikalen, Horizontalen oder einer anderen Schrägen sich kreuzen läßt."

1. Titelblatt.

A. 2. Maria erhält die Weissagung von der göttlichen Herkunft und Natur des Kindes, das sie gebären wird.

M. 3. Sie freut sich über den Neugeborenen,
4. säugt
5. und pflegt ihn mütterlich; Hirten
6. und Weise beten den Gottgeborenen an.
7. Die Eltern bringen das Kind in den Tempel,
8. wo es einer bestimmten Weltanschauung, dem Gesetz des Herrn unterstellt wird und wo den hoffenden Eltern von dem Wirken des Kindes in seinem späteren Leben geweissagt wird.
9. Die erste Gefahr des Knaben. Aufforderung zur Flucht.
10. Der Knabe wächst auf und nimmt zu an Alter und Weisheit und Frömmigkeit.
11. Die Mutter erzieht ihn und führt ihn seinem Beruf entgegen.
12. Die Eltern setzen ihre Hoffnung auf den Jesusknaben.

E. 13. Wie der Knabe als Sohn Gottes seine Lebensaufgabe erfüllt, wie es die Eltern sich in ihrem Geiste ausmalten.

Andere Betrachter gliedern vielleicht in drei Gruppen mit je vier Bildern, oder auch in zwei Gruppen (1—8 und 8—13).

Die meisten Bilder tragen ihre Motivierung in sich, in den Nebenszenen auf einunderselben Fläche, in vorhergegangenen Teilbildern (besonders beim Schlußbild) oder in dem Erinnerungsschatz des Betrachters, der sie hinzudichten kann, da er diesen biblischen Stoff als geläufigen Besitz seiner Bildung mitbringt.

Ueberall zeigt sich nur dekorative Licht und Schattenverteilung. Die Gestalten sind mit lang und sicher gezogenen schönen Linien hingesetzt, nicht in reinen Umrissen, sondern innerhalb derselben finden sich Oberflächen und Tiefe andeutende Modellierungslinien in parallelen und sich kreuzenden Strichlagen bei den Vordergrundsfiguren oder in nur parallelen Zügen bei den Gestalten des Hintergrundes, der Nebenszenen oder den Zeichensymbolen. So ist die Phantasiebetätigung des Betrachters hier eine eigenartige. Sind die Gestalten lediglich in Umrissen gegeben, so erlebt die Phantasie in ihrem innern Tun

{ je nach der Beziehung der Linienelemente zu einander und zu ihrem ganzen System, je nach der Einsatzstelle, dem Fixations- oder Ausgangspunkt, je nach den assimilativen Schätzungen und dem Aufsteigen der Gegenstandsvorstellungen [1] }

nicht nur die in den Linien als solchen objektivierte Bewegung nach, sondern sie schafft das zwischen ihnen Liegende und

[1]) Wilhelm Wundt. Völkerpsychologie. Bd. 3. S. 37 u. S. 38. „— jene Assoziation der resultierenden Vorstellung mit geläufigen Gegenständen der Wahrnehmung“; „die resultierende Vorstellung, die dann allerdings durch jene Bekanntheitsassoziationen in ihrem plastischen Eindruck noch weiterhin gehoben werden kann.“

unbezeichnet Gelassene in Körperoberflächen um; sie dringt so zum Körperhaften vor, um von hier aus den Raum zu erzeugen und die übrigen innern Werte einzufühlen, die der Gegenstandsvorstellung entfließen. Sind die Gestalten in Silhouetten gegeben, (die Fläche innerhalb der Begrenzungslinien also einfarbig ausgetuscht) so ist das Linien- und Flächenhafte unmittelbar der Phantasie gegeben; sie schafft dann nur das Körperlich-Räumliche nach, mit dem in diesem pulsierenden inneren Leben. Befinden sich aber (wie hier bei Führich) innerhalb der Umrisse nur zarte Modellierungslinien, so ist das Flächenhafte auch schon gegeben und nur das Körperhafte, der plastische Wert zu ergänzen, von dem aus dann das Raumvolumen erfaßt wird. Je mehr nun das Linienhafte, das Skizzenhafte vorherrscht, umso intensiver ist das innere Mitfließen, umso länger können wir verweilen, ohne daß die Gebärde zur lahmen Pose erstarrt, (umso weniger störend wirkt das Häßliche, wo es in anderen Zyklen dargestellt wird, weil die Phantasie in der Tätigkeit des Ergänzens von Form und von Farbe vom Unschönen abgelenkt wird). [1]) Wo aber der Künstler gleich ins Flächenhafte oder ins Körperhafte gearbeitet hat, vollzieht sich das innere Tun des Betrachters im langsameren, abtastenden Tempo, die Phantasie geht ins Breite, Stoffliche, Kubische, und wo Farben mitgegeben werden, bleibt die Phantasie noch mehr haften; denn Farben bannen. „Die farbige Lichtempfindung ist von der farblosen spezifisch verschieden. Farbige und farblose Erregung sind von einander trennbare physiologische Prozesse. Die Zeit, während deren ein Lichtreiz einwirken muß, um das Maximum der bei ihm möglichen Empfindungen auszulösen, beträgt für farbloses Licht durchschnittlich 0,268, für farbiges ohne Unterschied der Wellenlänge 0,530 Sekunden". [2]) „Die nahezu doppelte Geschwindigkeit des Ansteigens der farblosen Erregung gegenüber der — farbigen" kommt der Absicht, dem inneren Wesen dieses Bilderzyklus, insofern zustatten, als dadurch die größtmögliche Annäherung des Simultanen, das in der bildenden Kunst maßgebend ist, an das Sukzessive, das in der Poesie, beim Vorstellungs- und Gefühlsverlauf das Notwendige erreicht wird. Führichs Zyklus gehört nicht der naturalistischen, nicht der realistischen, sondern der idealistischen Kompositionsweise an. Abstraktion ist das Maßgebende. Der Verzicht auf Farbe, auf vollplastische Form, auf das spezifisch Malerische wäre aber nur dann Subtraktionsverfahren, wenn „der sinnliche Pol von dem die Nachahmung der Naturdinge in der Außenwelt um ihrer selbst willen ausgeht," [3]) die Komposition bestimmt hätte und er der Ausgangspunkt gewesen wäre. Es ist also Führich nicht angekommen, auf Nachahmung sinnlich wahrgenommener Individuen."

[1]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 31.
[2]) Wilhelm Wundt. Grundriß der Psychologie. Sechste Auflage. S. 83.
[3]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 250.

Der Prozeß aber, vermöge dessen der Zyklus entstanden ist, lehrt uns folgendes:

Als Künstler des 19. Jahrhunderts konnte Führich die Begebenheiten aus dem Leben Jesu nicht wirklich miterleben, daß er sie hätte objektiv darstellen können. Die Bibel gab ihm den Stoff in sprachlicher Darstellung: Da folgt Satz auf Satz, Urteil auf Urteil; Gegenstands-, Eigenschafts-Zustandsbegriffe folgen in raschem Wechsel. „Der Eindruck ist ein fortschreitend wechselnder"; er verdichtet sich immer mehr, bis sich erst zuletzt die resultirende Gesamtvorstellung, der Totaleindruck, ergibt. Gegenstands-, Eigenschafts-Zustandsbegriffe aber wecken inneres Leben, Tätigkeiten, Zustände, Handlungen, Vorstellungen, Gefühle oder wie man es nennen will. Dies innere Leben ist jederzeit an einen Träger, der eine Form besitzt, geknüpft. Die poetische Darstellung gibt nun niemals die Form selbst oder deren Grundzüge in simultanem Bestand mit, niemals simultane Formvorstellungen, wo das Bewußtsein auf konkrete, räumlich-körperliche Vielstrebigkeit, auf Farbenfrische, auf deutlich bestimmte Größe, Entfernung usw. eingestellt wäre; z. B. braucht man nur zu beobachten, was man erlebt, wenn erzählt oder gelesen wird: „Da machte sich auch auf Josef aus der Stadt Nazareth und ging zur Stadt Davids, die da — — auf daß er sich schätzen ließe mit Maria" usw. usw.

In der poetischen Darstellung der Kindheit Jesu erlebe ich von den Formen oder von den Formvorstellungen der Gegenstände, der Gestalten usw. nicht deren simultanen Bestand, (meist ist ja nur ein Name gegeben, der mit der Form nicht das geringste zu tun hat) sondern eine innere Spannung, ein Streben, — Züge. Das Dynamische in mir ähnelt sehr meinem Zustand, den ich habe, wenn ich mit Augen oder Tastorganen wirkliche Menschen auffasse, die Umrisse innerlich umziehe, oder an einer Stelle der Form einsetze und nun von Stelle zu Stelle weitergleite; ich kann in der reinen Phantasievorstellung nicht den simultanen Bestand der Gestalt als solcher fassen und behalten. Der innere Blick flackert immer hin und her vom Gesicht über Schulter und Brust zu den Füßen, oder über andere Stellen hinweg — je nach dem — wobei oft das Dazwischenliegende übersprungen und fast linienhaft bedacht wird. Was erlebe ich von den Formvorstellungen bei Josef, Stadt Nazareth, Bethlehem, Maria, Sohn, Windeln usw.? — (Frei ungebundene Phantasie gegenüber der gebundenen.) „Vorwiegend Empfindungen, welche die den Umrissen der (flüchtig) vorgestellten Formen folgenden Bewegungen unseres Auges oder unserer Tastorgane begleiten". [1])

[1]) Wilhelm Wundt. Völkerpsychologie. Band 3. S. 26/27. „Es gibt wohl keine Phantasievorstellung, an deren Entstehung nicht irgend welche äußere Sinnesreize beteiligt wären! Bei Traumbildern vermissen wir auch kaum die leisen, flüchtigen Sinneserregungen. Den Phantasiebildern des wachen

Führich hat sich gleichsam bei der Konzeption und Komposition seines Werkes wie vom verschwommenen Nichts zum greifbaren Etwas so vom flüchtigen Geisteshauch zum tastbaren Körper, hier allerdings nur dem Auge abzutastenden, hin bewegt; er gibt auch das Leben wie der Poet, nur mit deutlicheren und simultanen Formvorstellungen; er gibt gleich das zur Einheit zusammengefaßte und nicht die Elemente, die erst zusammenzuschließen sind. Beim Bildner aber, sofern er ein lebendiges Naturvorbild oder ein Modell vor sich hat, ist dagegen der „Totaleindruck" zuerst da, wenn auch nur flüchtig; dann wird dieser fortwährend geklärt durch das Hinzunehmen von Teil zu Teil, bis zuletzt auch der Totaleindruck klar und deutlich ist. Beim Poeten schließen sich Elemente zu Elementen zu partiellen Totaleindrücken zusammen und zuletzt erst resultiert aus diesen der klare Gesamteindruck. Führichs Schaffen des Zyklus ist also, von der Poesie aus betrachtet, Additionsverfahren. Dabei ist das farblos Dargestellte dem flüchtigen Vorstellungs- und Gefühlsverlauf entsprechend; will es der Künstler farbig ergänzt haben? Betrachter, die mehr visuell als notorisch veranlagt sind, mögen es vielleicht ausführen; aber ob sie dabei nicht aus der ästhetischen Einfühlung herausfallen und sich bereits reflektierend verhalten? Es ist dann auch nur sukzessives Farbenhinzudenken, besser — fühlen, ohne daß die resultierende Gesamtstimmung, wie sie aus der simultanen Farbenanordnung sich ergibt, lebendig würde.

Die Odysseebilder

von **Friedr. Preller d. Ä.** I F.

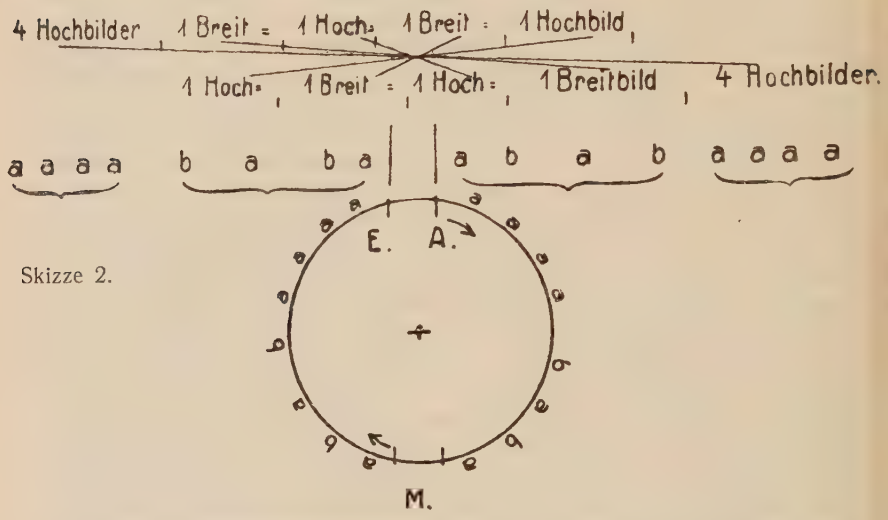
im Städtischen Museum zu Leipzig.

Das Kunstwerk befindet sich in einem achtseitigen, von einer Kuppel überwölbten Sonderraum. Einheitliches Licht fließt von oben herein und zeigt uns in Clair-obseur ausgeführte Szenen aus „Amor und Psyche" und unten das eigentliche Werk. Gegenüber dem Eingang, der in die Halle führt, liegt der Ausgang in weitere Räume; rechts von diesem setzt der Zyklus ein, der von links nach rechts abzulesen ist. (Ein roter, auffallender Ständer trägt einen weißen Lageplan des betreffenden Stockes, auf welchem in vorstechendem Gelb der Saal mit Prellers Kartons mit verzeichnet ist; er zwingt den Blick des Ankommenden zum richtigen Einsatz.) Ein prächtiger Rahmen mit Balustrade und vorspringenden Säulen, mit Ornamenten versehen, erreicht fast die Höhe der Türen, legt sich rings um die Wände und schließt in 2 Gruppen

---

Zustandes fehlt diese sinnliche Grundlage niemals, und sollte sie auch nur in den Empfindungen bestehen, welche die den Umrissen der vorgestellten Formen folgenden Bewegungen unseres Auges oder unserer Tastorgane begleiten."

die 32 Bilder (16 Haupt- und 16 Sockelbilder) ein. Sie sind peripherisch-rhythmisch gereiht in folgender Gliederung.



Skizze 2.

Die Zusammenschließung der 32 Bilder zur Einheit durch den umschließenden Rahmen und den einheitlichen Raum ist aber nur eine äußerliche; die innere Einheit des Kunstwerks ist nicht sinnlich gegeben; sie vollzieht sich erst im Bewußtsein des Betrachters, dessen Wachstumsachse (bei idealem Standpunkt in der Mitte der Grundfläche der Halle) mit der Vertikalachse des Raumes zusammenfällt. Eine Statuette auf pfeilerartigem Sockel markiert diesen Standpunkt des Betrachters (schließt diesen jedoch damit zugleich von der Stelle aus), der beim ersten gründlichen Erfassen des Werkes ganz in der Nähe der Bilder entlang wandeln, Halt machen und wieder fortschreiten muß in regelmäßigem Wechsel.

In Goldschrift trägt jedes Bild seine Ueberschrift und einen Hinweis auf die betreffende Textstelle in Homers Odyssee. Der Kürze halber soll nicht jedes Bild für sich analysiert werden. Nur eine inhaltliche Uebersicht mag folgen:

I. Abzug von Troja.
1. Hirten treiben Vieh herzu.
II. Kampf der Kikonen.
2. Schlachten des Viehes.
III. Odysseus auf der Jagd.
3. Ballspieler.
IV. Flucht von Polyphemos.
4. Die Freier und Penelope.
V. Abfahrt vom Lande des Kyklophen Polyphem.
5. Festgelage der Freier. Telemach und Athene als Mentor.

VI. Kirkes Zauber.
6. Telemach und die Seinen rüsten die Schiffe zur Abfahrt.
VII. Odysseus im Zaubergarten der Kirke. (Hermes und das Moly.)
7. Telemachs Ankunft auf Pylos. Opfer. Himmliches Zeichen.
VIII. Odysseus im Hades.
8. Athene läßt Penelope im Traum wissen, daß sie ihren Sohn wiedersehen wird.
IX. Odysseus und die Sirenen.
9. Odysseus, der Wanderer. Telemach kommt zu seinem Vater. Athene, die dieses ermöglichte.
X. Odysseus' Genossen töten die Rinder des Helios.
10. Odysseus von den Hirten verwiesen. O. vom sterbenden Hund erkannt. O. dringt zu den Freiern ein.
XI. Kalypso und Odysseus.
11. Odysseus, von den Mägden verhöhnt, von den Freiern verlacht.
XII. Odysseus, Schutz flehend, vor Nausikaa.
12. Bestrafung, Tötung der Freier. Die Buhlerinnen schleppen ihre Geliebten hinweg. Reinigung des Saales.
XIII.[1]) Leukotheas Hilfe.
13. Odysseus von der Schaffnerin erkannt.
XIV. Ankunft auf Ithaka.
14. Bestrafung der Mägde. Gefangennahme.
XV. Odysseus bei Eumaios.
15. Die Schaffnerin zeigt ihrer Herrin den wiedergekommenen Herrn. Diese beiden erkennen sich wieder auf dem Nachtlager.
XVI. Odysseus bei Laërtes.
16. Die Seelen der Freier entschweben mit Hermes.

Formgebung:

Die Hauptbilder sind Bildkompositionen, bei denen der Bildraum Tiefenbewegungsraum ist. Die Sockelbilder jedoch, deren Gestaltungsraum sich in der Breite entfaltet und dessen Tiefe, weit mehr als es beim Flachrelief der Fall ist, sowie auf antiken Vasenbildern der zusammengeschrumpft ist, sind Reliefkompositionen; denn sie sollen zur Flächendekoration gehören. Auf ihnen erscheinen — vom idealen Standpunkt aus gesehen — die Handelnden wie hellgraue Silhouetten auf schwarzgrauem Grund. In der Nähe geschaut, sind die dargestellten, typisierten Menschen und Tiere usw. reine Umrißzeichnungen mit den notwendigsten tastbaren Begrenzungslinien ohne flächenhafte Modellierung; Modellierungslinien als optischer Schatten fehlen ganz und gar.

[1]) XIII gehört zwischen XI und XII hinein, so wie im Zyklus des Großherzogl. Mus. zu Weimar. Als Breitbild soll es dem V. auf der ersten Hälfte entsprechen.

Darum ergänzt die Phantasie das Körperliche von Freiflächen aus und die entsprechenden inneren Werte unmittelbarer, als wenn vom Betrachter die materiellen Seiten der Erscheinung erst oder zugleich mit erfaßt werden mußten. Mimische Werte werden am besten durch das Linearverfahren hervorgehoben. Die Linie ist Niederschlag einer Gebärdung. Preller[1]) äußert selbst: „Im Anfang machte mir die Form viel zu schaffen, da die Sachen mehr plastisch als malerisch komponiert werden müssen, wovon die Deutlichkeit und Klarheit in der Darstellung abhängt." — „Hierbei besonders war ihm das Vorbild und der Rat Genellis — sehr wertvoll." —

Lebendigster Ausdruck der plastischen Gestalten ist das Ausschlaggebende der Sockelbilder; die Figuren sind das Wesentliche. Das Räumliche ist ihm despotisch untergeordnet. Nur soweit die Handelnden einen Boden unter ihren Füßen haben müssen, der sich in horizontaler Richtung hinzieht, ist er gegeben — ohne jegliche Tiefe; nur Vordergrundsbewegung erleben wir. Das Stoffliche der Ziegenfelle, der Hörner des Rindes, der griech. Gewänder usw. hat den Maler hier nicht interessiert; er will es nicht geben; er darf es nicht geben, weil er sich die Aufgabe gestellt hat, vorwiegend Plastisches bez. Poetisches nur mit Mitteln der Malerei zu geben, Plastisches insofern, als man nur ein Teilbild für sich, dessen Formelemente, ohne Beziehung zu anderen Einzelbildern beurteilt, Poetisches insofern als die Gesamtheit aller Bilder und das sukzessive Erleben derselben als einer „Geschichte" ins Auge gefasst wird. (Preller ist in erster Linie Dichter und dann erst Maler.) Auf weißen, unbezeichnet gelassenen Flächen, die die Welt bedeuten, kommen spärliche Sträucher, Disteln, Bäumchen usw. vor, die nur hingezeichnet sind, um die betreffenden Gegenstandsvorstellungen aufhuschen zu lassen; sie dienen der Phantasie zur Anregung, als „Vehikel für die innere Welt." (Schmarsow.) So sind Säulen, Baumstämme, Pfosten einer Laube usw. da, um die einzelnen Szenen von einander zu trennen, nicht aber um ihrer selbst willen, kaum ihrer räumlich-körperlichen Form, nicht ihrer raumschaffenden Funktion, nicht ihrer stofflichen Beschaffenheit zuliebe. So sehen z. B. Säulen aus wie deren umrissener Längsschnitt, also ohne jegliche Modellierung der Rundung stehen sie da. Vierbeinige Tische erscheinen als zweibeinige Silhouetten; sie wollen nicht stehen, sondern nur den Schein des Stehens erwecken — einen Grad stärker, als wenn ein von uns „bloß vorgestellter" stehender Tisch weder wirklich steht, noch auch nicht steht.

Die Hauptbilder sind Kartons; auf bräunlich getöntes Papier ist mit Kohle gezeichnet. Ganz im Gegensatz zu den Sockelbildern, wo das figürliche Element absolut herrscht, tritt dieses in

[1]) Julius Gensel. Fr. Preller d. Ä. Künstler-Monographien. S. 104.

den Hauptbildern dadurch bedeutend zurück, daß das Räumliche hier ganz anders gegeben ist. Das Verhältnis zwischen Räumlichem und Figürlichem verschiebt sich mit der Veränderung des Abstandes des Betrachters von den Bildern. Ganz in Nähe gesehen, befinden sich die Figuren der Hauptbilder über Kopfhöhe des wandelnden Betrachters. Die Gestalten sind sämtlich langgestreckt, aber doch noch kräftig und muskulös, meist nackt, in plastischer Klarheit hingesetzt. Im Vordergrund sind die Umrisse durch kontrastreiche helle und dunkle Tonflächen kräftig modelliert, die bei nahem Standpunkt „taktile Werte“ erwecken. Bei den Figuren des Mittelgrundes und erst recht bei denen des Hintergrundes nimmt die Schärfe des Kontrastes zwischen Hell und Dunkel immer mehr ab; eine Annäherung an das Flächenhafte, an das Silhouettenhafte wird erreicht. Bei jenem idealen Standpunkt ordnen sich die Figuren als Ausdrucksfaktoren noch mehr der großen Natur[1]) ein und unter, welcher $^2/_3$ der Bildfläche eingeräumt sind. Preller hat die Menschenwelt auch in ihrer klassischen Schönheit in das Prinzip der mimischen Ausdrucksweise gebracht. Die Landschaft nimmt Menschen, Götter und Mittelwesen in sich auf. Sie umschließt als etwas Höheres, Mächtigeres, Herrschendes die Gestalten.

Die Hauptbilder sind Bildkompositionen, in denen je nachdem größerer oder geringerer Tiefendrang abwechseln. Luft und Licht weben, fließen, strömen in vollem Maß. Das Malerische tritt hier mehr als bei jedem anderen Zyklus hervor. Pinien, Eichen, Weinstöcke, Orangenbäume, Cypressen, Agaven, Kakteen usw. leben vollkräftig im Bild auf; sie zeigen nicht bloß ihren ruhigen Bestand, sondern sie gebärden sich mit wie die handelnden

---

[1]) Julius Gensel. Fr. Preller d. Ä. (Künstlermonographien.) S. 93. Frau Storch über die Odysseebilder: — „Sie betonen neben den Handlungen der Götter und der Menschen, deren zauberhafte Schönheit ihnen deshalb nicht verborgen bleibt, die wundervolle Natur, in welcher jenes göttlich-menschliche Leben sich entfaltet, ja sie betonen vorherrschend das Landschaftliche; aber keineswegs mit dem Anspruch, in ihm die Physiognomie irgendeiner bestimmten wirklichen Gegend so wiederzugeben, wie sie etwa dem Reisenden, welcher durch den engen Pfad zwischen Scylla und Charybdis oder an Ithakas Gestaden jetzt vorüberfährt, erscheinen mag, sondern in jenem höheren Sinne des landschaftlichen Idealismus, dem sich Natur- und Menschendasein zum Ausdruck einer einzigen Idee zusammenschließen und der sich da die höchsten Ziele weiß, wo aus beiden gemeinsam sich ein Ganzes von ewig menschlicher Größe und Allgemeingültigkeit gestaltet. Ein solches aber sind uns die Gesänge Homers und werden es sein, solange Menschenherzen schlagen. Und insbesondere ist die Odyssee der Quell für diese aus Natur und Geschichte schöpfende Kunst. Das märchenhafte Helldunkel, das über die reiche Folge landschaftlicher Bilder, an denen die Irrfahrten des Odysseus vorüberführen, hingegossen ist, kann dem Künstler nur willkommen sein, denn es muß die Phantasie herausfordern, mit den idealen Gestalten, welche der epische Dichter und die bildende Kunst in unübertrefflich plastischer Vollendung darbieten, eine gleich bedeutsame, gleich ideale Natur zu einem Ganzen harmonisch zu verbinden. In diesem Sinne hat Preller in der Tat seine Aufgabe erfaßt.“

Menschen: sie strecken sich auf oder beugen sich vor; sie rauschen oder bewegen sich. Und Wolken ziehn. „Die energische Natur" ist aus der lebendigsten Naturwirklichkeit herausgeschaut, aber mit heroischem Geist durchdrungen. „Mit klarer Bestimmtheit hält er das Wesentliche der Erscheinung fest." [1])

In allen Formen ist das Mimische gesteigert; nicht das Stoffliche der äußeren Formen, sondern das innere Leben, soweit es sich unmittelbar durch Grundzüge der Form wiedergeben läßt, das innere Streben, die innere Spannung in allem wird dargestellt.

Mit Absicht sind nicht alle Hauptbilder gleich getönt; das X. Bild ist am braunsten, das diesem korrespondierende auf der andern Hälfte (VII.) geht etwas mehr nach dem Lampenschwarz hin. Die beiden Bilder der Mitte des Ganzen (VIII u. IX) geben ein schönes Bespiel für Kontrastverstärkung: Die Unterweltszene — am düstersten von allen — hält die tragische Stimmung fest.

Abschluß der ersten Gruppe — retardierendes Moment in der Horizontalbewegung von links nach rechts hin durch die vielen aufstrebenden Vertikalen. Das Sirenenbild, am hellsten gehalten, setzt zu neuem, kräftigerem Fortgang ein.

Wie Preller in Bildern poetisiert, ist aus seinen Briefen zu entnehmen. An die Frau Storch schreibt er über das Sirenenbild (IX): [2]) „Die Stimmung des Ganzen ist heiter zu nennen. Am Horizont bereitet sich ein Wetter vor, die noch zu bestehenden Gefahren andeutend, und zieht sich in die Schluchten des felsigen gegenüberliegenden Ufers. Ich habe mir den Charakter von Amalfi gedacht, dort liegen nämlich die Sireneninseln, heute unter dem Namen isole dei Galli bekannt. Die schönen Weiber haben alle musikalischen Lockungen verbraucht . . . und versuchen das letzte, die Flüchtigen durch Winken und ihre Anmut zurückzurufen. Umsonst, der Steuermann hält vom Land ab, Odysseus windet sich noch einmal, und die Gefahr ist überstanden. — Das Schiff wird durch das Segel ganz in Schatten gelegt und gibt so dem Ganzen etwas Ernstes im Gegensatz zu den sonnig beleuchteten Weibern. Die obere Luft ist ganz heiter. Ich denke, in Farbe müßte das Bild höchst anmutig aussehen."

An die Soest: „Beide Gegenstände [(Sirenen (IX) und Leukothea (XIII)] sind wie für einander gemacht. In den Sirenen ist alles heiter, reizend, im höchsten Grade verlockend, während im Hintergrund das Verderben lauert. In der Leukothea ist alles sichtbare Gefahr, ja voraussichtlicher Untergang, während in Blitzesschnelle Rettung und Heil in der Figur der Nymphe erscheint. Beide Vorwürfe sind voll Poesie und Schönheit, und ich habe nur den Wunsch, daß ich der Ausführung einigermaßen gewachsen sein möge."

[1]) Jul. Gensel. Fr. Preller d. Ä. S. 94.
[2]) Jul. Gensel. Fr. Preller d. Ä. S. 98/99.

Da die „Vergleichbarkeit, also die Einheitsbeziehung“ zwischen den einzelnen Hauptbildern immer geringer wird, so wird auch jedes Einzelbild „mehr und mehr apperzeptiv isoliert“. Jedes Einzelhauptbild wirkt etwas mehr als solches, soweit es eben an sich zu wirken vermag. Die Unterordnung von Bild zu Bild, von Anfang und Mitte unter das Ende findet hier in geringerem Maße statt, da die einzelnen Hauptbilder nicht so eng mit einander verknüpft sind wie bei den Zyklen Genellis, Rethels, Schwinds usw., wo fast stets das unmittelbar folgende aus dem unmittelbar vorangegangenen sich ergibt und aus ihm erklärt werden kann. Doch gehören einige inniger zusammen als andere: z. B. IV—VII | VI—VII | XIV—XV– XVI |. Die Hauptbilder der Odyssee sind für sich eher eine bloße Folge von Elementen; zur abgeschlossenen, befriedigenden Einheit, zur Vorstellungseinheit verhelfen erst die Sockelbilder mit. Mehr von außen sind jene entstanden. „Preller hat die Kartons außer der Reihenfolge vorgenommen, je nachdem ihm die Stimmung den einen oder anderen Gegenstand näher brachte.“ [1])

Preller hatte Homers Odyssee in sich aufgenommen und dichtete nun für sich weiter und um; denn er wollte keine Illustration zu ihr geben; da hätte er in keinem Punkt vom Vorbild abweichen dürfen. Eine selbständige Dichtung in Bildern liegt vor uns. Je mehr der Betrachter dem Künstler kongenial ist und dessen Bewußtseinsreife sich annähert, umso mehr und leichter wird er das Werk auffassen, wie es sein Schöpfer erfaßt wissen wollte. Beim allerersten Erfassen des Ganzen kommt der Betrachter noch nicht zum vollen Genuß. Den motivierten Zusammenhang zu finden, ohne die Odyssee gelesen zu haben, ist wohl möglich, fordert aber eine gewisse Anstrengung, setzt eine Steigerung der beziehenden Tätigkeit voraus. Wenn also die Odyssee nicht erst gelesen wird, so faßt der Betrachter den Zyklus objektiver und Einzelheiten anders auf, als der Dichter sie vorführt. Unmöglich wird es, die Verwandlungen als solche nachzuerleben und die Verwandelten in ihrem ursprünglichen Zustand zu erkennen. Die verwandelte Athene ist z. B. eben nur eine Mannsgestalt mit einer vermenschlichen Eule und dem Athene-Helm unter dem königlichen Sitz. (5 : 8) Die Verwandlung selbst kann uns der „Bild“künstler nicht vorführen; sie muß durch die poetisierende Phantasie des Betrachters ergänzt werden.

Allgemein-Menschliches kann darum auch nur in die Bilder hineingelegt werden, und nachdem dieses zugleich in seinem ursächlichen Zusammenhang aus allen Bildern heraus erfaßt worden ist, so wird beim wiederholten Betrachten desselben Zyklus jede neue Auffassung eine Umgestaltung des vorher Erlebten wie auch eine andere ästhetische Wirkung desselben

[1]) J. Gensel. Fr. Preller d. Ä. S. 120.

Objektes mit sich bringen, von der wir gefühlsmäßig ein Bewußtsein haben.

Von dem Befriedigtsein aus, das hervorgerufen wird, indem durch alle Einzelbilder eine geistige Vorstellungseinheit erzeugt wird, erfolgt nun eine Annäherung an das Befriedigtwerden dadurch, daß der Betrachter bloß noch von dem sinnlich Gegebenen, von der Erscheinungseinheit als solcher sich fesseln läßt. Die Erinnerungsbilder geben den stimmungsmäßigen Hintergrund dazu. Sie lassen sogar das undeutlich zu Sehende deutlich werden, wenn sich der Betrachter in der Mitte der Grundfläche der Halle befindet, wo gleichzeitig der gleiche Abstand von sämtlichen Bildern der größte ist.

Beim ersten Ablesen des Bilderzyklus, wo der Kausalzusammenhang ermittelt werden soll, sieht der Betrachter das Figürliche als das Herrschende an, und dem Landschaftlichen gibt er noch nicht den Wert, den der Künstler ihm tatsächlich gegeben hat. Ist aber der Motivationszusammenhang erfaßt, dann wird auch jedes Hauptbild simultan als Ganzes verfolgt und von einem zum andern weitergegangen. Der Tiefendrang, die räumliche Ausweitung wird zur seelischen, wird zum inneren, vollkräftigen Atmen, zum Innerdynamischen. Wir erleben den Rhythmus, das Grundgesetz der ganzen Komposition. Jetzt erst führt uns der objektive Rhythmus durchgehends von links nach rechts, oft zugleich vom Vordergrund in die Tiefe, darauf aus derselben nach vorn heraus oder auch von unten in die Höhe und gleich drauf von oben wieder herab — ein wechselvoller Zug! — trotzdem die Hauptbilder keine Frieskompositionen sind!

Die Reihung ist hier komplizierter als in den Zyklen von Genelli, Führich, Rethel u. a. Nimmt die Aufmerksamkeit zuerst die Hauptbilder für sich und dann die Sockelbilder wahr? oder je ein Hauptbild und das Sockelbild unter ihm? oder die Reihe der Hauptbilder bis an eine gewisse Stelle, dann die Sockelbilder nachholend und die übrigen Hauptbilder mit? oder erst die Sockelbilder und dann die Hauptbilder? — Welche Wirkung hätte das Werk, wenn der Sockelfries wirklich in plastischem Material ausgeführt wäre und der Uebergang von dem unten kräftiger ausladenden Rahmen zum Darstellungsgegenstand derartig angebahnt würde? —

Jedes Bild muß erfaßt werden; mit dem Hinzunehmen jedes weiteren wird auch das Aehnliche, vorher schon Erlebte, immer wieder wachgerufen.[1]) Eine Verdichtung und Verkettung vollzieht sich, bis das Mannigfaltige endlich eine Einheit eingeht, mehr

[1]) Wilhelm Wundt. Völkerpsychologie I. S. 117: „Sobald sich eine neue, zusammengesetztere seelische Stimmung entwickelt, die in ihrer Lust- oder Unlustqualität einer früheren, einfacheren verwandt ist, wird daher diese durch Assoziationen wachgerufen und mit ihr entstehen naturgemäß auch die an sie gebundenen physischen Ausdrucksbewegungen."

eine Vorgangs- oder Vorstellungseinheit, als eine sinnliche Erscheinungseinheit. Das später Wahrgenommene wird durch das Vorangegangene unter anderer Stimmung erfaßt, motiviert usw. Die Beziehung sämtlicher Bilder zueinander ist eine wechselseitige nach dem Verhältnis von Spannung — Lösung, Erregung — Beruhigung, Erwartung — Erfüllung, Frage — Antwort oder dergl.

Ferner sei noch eine Ergänzung zu dem Abschnitt der Formgebung nachgetragen.

Mehrere Nebenszenen finden sich auf einundderselben Fläche zugleich gegeben, z. B. in Bild 4 drei, in Bild 5 drei,
„ „ 7 vier, „ „ 8 zwei,
„ „ 9 drei, „ „ 10 drei,
„ „ 12 drei, „ „ 13 drei,
„ „ 14 zwei, „ „ 15 zwei.

Und „eine Erweiterung des einzigen Momentes", ein Zurücklenken zum unmittelbar Vergangenen oder weiter Zurückliegenden, zur Ursache der Wirkung — oder auch ein Andeuten des Kommenden zeigen folgende Bilder:

I. Hölzernes Pferd — Schiffe.
II. Kämpfende — Landende.
IV. Der Geblendete, Tastende — die Fliehenden mit den geraubten Widdern. Was oben zu sehen ist, wird unten motiviert und umgekehrt.
VI. Die Verwandlung selbst wird nicht gezeigt, kann auch nicht gezeigt werden. Ein bereits Verwandelter — die einwirkende Zauberin — die noch nicht Verwandelten. Ergänzung des Geschehens u. a.

Hannibals Zug über die Alpen

I G.

von **Alfred Rethel.**

(Dresdner Kupferstichkabinett.)

(Der Zyklus ist von rechts nach links abzulesen.)

Ein bärtiger Greis im weißen Gewand erzählt und fesselt durch den Ernst seines Wesens eine Gruppe von Menschen rechts von ihm. Die zwei bewaffneten Jünglinge und das Mädchen in Volkstracht lauschen dem Alten; der vorderste folgt seiner Gebärde, die auf die zerbrochenen Sturmböcke am Boden weist. Der Hund spannt zurück auf die ganze Gruppe; hinter dem Aeltesten steht noch einer mit dem Wanderstab, der auch mitspricht, aber stumm. Er weist hinauf zum Himmel, — zu Gott. Niemand von den dreien rechts bemerkt es, nur wir. Nebelstreifen ziehen hinter dem Geklüft herauf und nach rechts herüber, und fratzenhafte Wolkengebilde schweben an der Felswand vorüber. Links rieselt gletschermilchfarbenes Wasser nieder, hängende Felszapfen bildend. 1. Bild.

Ein ödes, ernstes Gebirg. Der Ziegenbock verschwindet hinter dem Felsen und eilt nach links hinter. Was liegt denn da? — Ein Elefantenschädel und neben der zerbrochenen Sturmbocksäule ein in Stein gehauenes Gesicht. — Woher die Reste? Weiß es der Alte, der erzählt? Wir sehen, was er den anderen verkündet:

2. Bild. Krieger. — Den schäumenden Gießbach durchquert ein knorriger Stamm als Brücke. Fremdländisch gekleidete Krieger durchwaten das Wasser — ein wildes Leben. Verbittert wendet sich der vorderste nieder. Seine Lanze dient augenblicklich zum Staken; Schild und Schleudersteine und Schleuder selbst sind ihm zur Last. Hinter ihm späht sein Nachbar um die Führer herum ins neue fremde Land hinein — staunend und bangend, ein anderer ebenfalls mit dem eigenartigen Kopftuch und der dunklen Hautfarbe, — weist den ihm Folgenden, die aber noch nicht zu sehen sind, den Weg. Sie drängen alle vorwärts — nach links hinter und den Führern nach. Derjenige auf dem linken Roß zeigt den andern das neue fremde Land und beobachtet selbst seinen Kameraden zur Rechten; dessen Schimmel bäumt sich, während der Reiter — erschrocken — das mächtige Gebirge hinten aufragen sieht, und sein Fahnenträger gewahrt's auch. Sie staut es förmlich zurück. Was schauen sie nur? Was fühlen sie? (Beklemmung. Alpengott.)

Da steht auf seinen Stab gestützt, die Hände am Mund, ein Einheimischer; er denkt. Unheil ahnt und wünscht er dem Zug. (Er gleicht sehr dem Erzähler auf dem einleitenden Bild, nur ist er hier jünger; hat er den Zug selbst mit erlebt, sodaß er aus eigner Erfahrung sprechen konnte? Der Jüngling neben ihm wäre dann der Begleiter des Erzählers.) Der Jüngling neben ihm greift heimlich an seinen Dolch. So grollt auch die verbitterte alte Hexe mit ihren Hungerrettichen; unheimlich starrt sie, auf den Krückstock gestützt, hinüber, wo die Fremden herkommen, schaut sogar Elefanten, die Sturmböcke tragen. Durch den von Nadelwald überhöhten Hohlweg ziehen Krieger. Nun krümmt sich der Weg. Eine junge Mutter flieht mit ihrem Kind. Und weit voraus ziehn andere Krieger in das Tal hinab; sie werden von den Elefanten in einem Korb wie in einer kleinen Festung getragen. Ganz hinten liegt die starre Masse des Gebirgs mit ihren Gipfeln, von Nebeln dicht umwoben — der Gott der Berge! Sitzend krümmt er den mächtigen Rücken, greift in den Bart und blickt überlegen auf die fremden Krieger herab, die sich ihm nahn.

3. Bild. Aus der Tiefe herauf kommen die gebräunten Krieger mit Lanzen, Schilden, Steinschleudern usw. Laut befiehlt der Unterführer mit hohem Helm etwas den Nachsteigenden. Ein Baumstamm. — Ein Toter auf dem Gesicht liegend. Da fällt wieder einer, der sich an seinen Nebenmann anklammert. Dieser schreit klagend, und wütend zeigt er hinüber, woher der Tod gesandt ward. Zwei andere schleudern eben Stein und Lanze dem Feind

entgegen, während ein anderer das scheugewordene Pferd des Fahnenträgers aufhält und zurückdrängt; ganz nah gähnt der Abgrund, in den der Fahnenzipfel hinabflattert. Der verwundete Fahnenträger umarmt den Hals seines Tieres und liegt geduckt auf diesem. Die Feinde, links überm Felsspalt drüben, können mit Lanzen sogar herüberreichen; einer im Tierfell — kühn genug — schwingt sich, auf seine Lanze gestützt, gerade über die Kluft zu den Seinen zurück; er war, wo jetzt die von allen Seiten Bedrängten stehen. Sein treuer Hund wagt sich kläffend auf den über die Schlucht gelegten Fichtenstamm und den fremden Eindringlingen entgegen, wie auch die Stümpfe der abgebrochenen Fichtenäste und jungen Buchenstämme sich hinüberstrecken. (Der eine Stumpf leitet den Blick zugleich auf die Ziehenden im Mittelgrund.) Im Hohlweg ziehen die Krieger fort; Pfeile spicken einen Schild. Sie sind von links oben herabgekommen. Der Schildträger schaut noch hinauf. Auf der rechten Hohlwegseite aber, hoch über dem Zug, rennen brüllende Rinder (entgegengesetzt der Bewegung unten) von den erschlagenen Hirten weg, hin zu den andern rechts, die gerade Felsblöcke und Nadelholzstämme mit spitzem Geäst herabwälzen. Gräßliches Zermalmen! Es stürmt dazu; Gewand, Fahnentuch und Pferdeschweif flattern nach links hinüber. — Sind doch welche dem Verderben entronnen! (Die Vertikalen in der Mitte halten auf.) Ganz vorn verschwindet eben der Elefant, der jetzt nur Sturmböcke trägt. Die Reiter deckt sein schützender Riesenleib. — Erfüllung der Erwartung, die durch den Alpengott auf dem zweiten Bild, der als Symbol gar nicht wirklich sein will, erregt worden war. Rückwirkung auf das erste Bild; jetzt ahnt der Betrachter schon bestimmter, unter welchen Umständen die Reste auf dem ersten Bild hingekommen sind. Fortschreitende Erfüllung. Der sinnliche Eindruck des dritten Bildes gestaltet das früher Erlebte (2. und 1. Bild) um. Das dritte Bild bedeutet eine Steigerung dessen, was das zweite Bild uns mitteilte. Die einheimischen Bergbewohner sehen nicht mehr bloß grollend zu, wie die Fremden in ihr Land eindringen, sondern sie verteidigen ihre Heimat und vernichten viele.

Immer weiter geht's. Aus der Tiefe kommen durch ein Eistor vermummte Krieger herauf; zwei kauern schon da, dicht aneinandergerückt, die wärmende Hülle fest zusammengenommen. Die Waffen sind weggelegt; grauenvoll stiert der eine vor sich hin; andere haben vor schneidender Kälte ihr Gesicht ganz verhüllt oder wenigstens Hals, Mund und Ohren. Unmutig, verdrossen hält ein Schreitender die zur Faust geballte Rechte vor die Stirn. Mit der andern hält er die ins Eis (keine Spuren — kein weicher Schnee) gestoßene Lanze. Sein Neben- und Vordermann aber — durch einen herrlichen Helmbusch ausgezeichnet — (Führer?) schiebt ihm die linke beiseite; er wehrt ab. („Nur 4. Bild.

Geduld! Nicht verzagen!“) Er selbst schreitet noch rüstig aus; doch liegt auf seinem ernsten Antlitz sorgenschweres Bangen. Er blickt auf nichts Nahes; er schaut heraus zu uns, als wollten sich seine Augen in den Betrachter einbohren — das bannt denselben und erregt ihn intensiver, weil er eben für das, was auf ihn selbst gerichtet ist, was ihm selbst geschieht, empfindlicher, empfindsamer ist, als für das, was andern zustößt. Aber die zwei vor ihm schreiten nicht weiter. Die lange Lanze vor der weißen Eissäule richtet sich hoch auf. Der Führer, der sie hält (im lichten Gewand), schreckt unter gräßlichem Geschrei zurück und wehrt allen Nachfolgenden weiterzuziehn; in gleichem Sinne wendet sich auch der andere mit Entsetzen an seine Leidensgenossen, derjenige, den wir in gebeugter Haltung vom Rücken sehen — wie vom Grausen erdrückt. Seinen straffen (linken) Arm, an welchem die ausgebreitete Hand mit gestrecktgeschlossenen Fingern im rechten Winkel sitzt, durchbebt bis an die äußersten Spitzen krampfhafte Kraft, die sich abstößt, die abwehrt von dem Unheil, das wir zu seinen Füßen schauen können. Seine Rechte zeigt den Ankommenden das jammervolle Elend. — Schwarzes Manteltuch — da langt ja eine dunkle sehnige Hand herauf und krallt sich ein; durch's Eis gekracht! — Vergebens die Müh! Der schwarze Hohlraum unter der Schicht gähnt tief. Das Eis hat einen mächtigen Sprung; ist's eine Gletscherdecke, auf der so viele stehn? (Motivierung für das fünfte Bild.) (Sie werden doch nicht auch durchbrechen und schrecklich enden?) Nach links ziehn viele weiter; auf einer Bahre muß sogar ein in ein Tuch Gehüllter mitgeschleppt werden (ist er erfroren, tot, verwundet? wer ist es überhaupt?) Hinter Eissäulen und Felsen ziehn sie herum; aus dem Tor kommt eben der Elefant mit dem Reiter hervor, den Pfad hinauf und den Führern nach. Ihr Hund läuft voran. Ein neuer Abgrund (Schneeflocken?) zwingt sie im Zickzack zur Höh. Schwer geht's; die Eisstöcke (Lanzen) müssen helfen.

Die von der Mittelachse aus etwas nach links gerückten Vertikalen (Eissäule, Lanze, die beiden uns am nächsten stehenden Gestalten) steigern zunächst den Vollzug der Bewegung von rechts her und stauen sie darauf.

Das vierte Bild bringt die Erfüllung zum zweiten (Symbol des Alpengottes) und die Steigerung zum dritten. (Nicht nur durch die Bergbewohner, sondern auch durch die Natur dieses Landes werden viele vernichtet.)

Das vierte Bild führte den Blick hoch hinauf bis an den oberen Bildrand und zwar wurde objektiv die Rechtslinks-Richtung
5. Bild. eingeleitet; drum setzt beim Uebergleiten zum fünften Bild der Blick in der rechten oberen Ecke ein und der Betrachter erlebt ein aus ferner Höhe Herab- und Hervorbewegen in der Diagonale. Bei Betrachtung des Bildes im isolierten Zustand aber dringt der Blick vom Nahen zum Entfernten vor.

Gräßlich ist's zu schaun: Am spitzen Ast hängt einer der Krieger aufgespießt, die Brust durchbohrt, den Kopf nach unten; sein Gewand hat sich verfangen. In Blutgier fletscht der Wolf die Zähne zu ihm herüber; heißhungrig schreien Geier von der andern Seite. Die starken Bäume sind schief gedrückt; auf ihren Füßen ruhen wild durcheinandergewirrt Roß und Reiter, Elefant, Waffen und Eisplatten. Sind sie doch durchgebrochen und hoch herabgestürzt, wobei Bäume, Aeste, Zweige geknickt und abgerissen, Elefantenzähne, Eisplatten, Waffen usw. zertrümmert wurden. Der Fahnenträger und der andere links liegen auf dem Gesicht; der letztere hat noch seine Hand am Kopf liegen, als griffe sie die Stelle, wo es weh tut und wo er Schaden gelitten hat. — Gräßliches Ende!

Das fünfte Bild gibt die Erfüllung der durch das vorhergehende Bild geweckten Ahnung: Riß, Sprünge in der Eisdecke — nun die Durchgestürzten.

Bild fünf ist weiterhin Steigerung zu Bild drei: wie die Bewohner, so vernichtet auch die Natur ihres Landes die Fremdlinge.

Es ist auch die Erfüllung zum zweiten: Symbol des überlegenen Gebirgsgottes — und zum ersten: Wir wissen nun, unter welchen Umständen die Reste, die Denkzeichen in jene Gegend gekommen sind, wir wissen auch, was der Alte den jungen Menschen erzählt hat.

Doch sind nicht alle zugrunde gegangen. Die letze Höhe 6. Bild.
ersteigen sie; steil geht's herauf; der Mund des einen muß sogar das Schlachtschwert halten, da beide Hände zum Klettern gebraucht werden. Viele, viele kommen nach. Einige sind schon oben auf dem abgeplatteten Vorsprung. Ein alter bärtiger Hauptmann schaut noch einmal zurück, wo er und die anderen hergekommen sind; auch die Fahne tut's, die in großen Buchstaben „Sagunt" verkündet. (Es steigen Erinnerungen an Geschichtliches und Geographisches auf.) Die anderen schauen mit innerem Aufatmen das weite, weite, schöne Land zu ihren Füßen, das ihnen ihr energischer Feldherr (Hannibal) mit „froh" gestrecktem Siegerarm zeigt. Breitschultrig steht er da, — größer als alle andern — wie eine kernige Siegessäule, von Helm und Lanzenspitze noch überhöht. Seine beiden Leibdiener blasen phantastisch-tierförmige Schallhörner und verkünden nach allen Richtungen hin, daß sie nun endlich am Ziel angelangt sind und was sie Großes vollbracht haben. In den Jubel trompetet der Elefant mit hinein, schwingt froh seinen Rüssel und starrt grad aus in die Ferne. — Da fliegen zwei Adler zu Land — über die weiten ersehnten Gefilde!

Das sechste Bild gibt volle Lösung und befriedigenden Abschluß alles vorher Erlebten.

Bild 1 trägt die innere Motivierung des in ihm Dargestellten zunächst in sich selbst. Die Bildergruppe 2, 3, 4, 5 (6) gibt dann die fortschreitende Vertiefung desselben.

Die innere tiefere Motivierung aber zu dem in der ganzen Gruppe (2, 3, 4, 5, 6) Dargestellten liegt erst im letzten, sechsten Bild.

Was jedes der sechs Bilder für sich, im isolierten Zustand betrachtet, ausdrückt, ist in dem Bilde selbst motiviert.

Was will Rethel durch dieses Werk geben? Nicht das, was der Geschichtsschreiber Titus Livius im so und so vielten Buch und dem und jenem Kapitel mit Worten, Begriffen hat vermitteln wollen. Rethel will ganz anderes, wenn er auch im Original wirkliche Sätze in Goldschrift mit hinschreibt. Sein Zyklus „will" sie eigentlich nicht; er „braucht" sie gar nicht, weil er sich selbst aus sich heraus zu erklären vermag, weil des Künstlers volle Seele (vom Körpergefühl, das die Glieder durchbebt, bis zum reinen Gedanken, der sich selbst nicht am Ausdruck des Denkenden verrät: Personifikation der Alpennatur) in dem Werke liegt und darum herauswirkt. Unbekümmert um Namen, gleichgültig, ob die Handelnden Hannibal, Punier, Oberitaliener, Germanen oder wer weiß wie heißen, ob das Gebirge den Namen „Alpen" oder „Pyrenäen" oder sonst welchen trägt und dies Stück Welt dort an der genau zu bestimmenden Stelle liegt, unbekümmert darum gibt uns Rethel Allgemeinmenschliches[1]) und darum so unmittelbar Packendes, Ergreifendes, Erschütterndes, Erhabenes. (Rein historisch getreu sind seine Bilder nicht; wir werden sofort auf einen anderen Standpunkt gestellt, wo „historische Treue" gar nicht in Betracht kommt.) Ideale, wahre Geschichte in ihrer höheren Bedeutung führt er uns vor, die höheren Kräfte, die im und durch den „Menschen" wirken, die höheren Mächte der Natur, die unerbittlich Menschenopfer fordern.

Das Ganze setzt ein mit einem natürlichen Schwerpunkt (1. Bild), der alles Folgende eigentlich schon in sich birgt. Was auf ihn folgt ist nur weitere Differenzierung des in ihm Dargestellten. Das Ganze schließt ab mit einem natürlichen Schwerpunkt, der alles Vorangegangene nicht nur in sich zusammenfaßt, sondern erst recht motiviert: wie kamen die Krieger dazu, soviel Müh und Kampf mit Mensch und Natur, soviel Entsagung usw.

[1]) August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. S. 58: „Es ist die Auffassung nach dem innern ursächlichen Zusammenhang, mit der wir vor allem zu rechnen haben. Und da das menschliche Verständnis der Dinge immer vom eigenen Selbst ausgeht, so überwiegt von Anfang an und auf lange hinaus die Erklärung aus lebendigen Kräften nach Art unsrer Impulse, Innervationen, Muskelkontraktionen sowohl wie psychischer Zustände und bewußter Motive. Motivierung nennen wir die Darstellung dieses Zusammenhangs beim Dichter. Ihm folgt der Maler überall, wo er Geschichten nacherzählt, wo er eine Fabel wiederzugeben sucht, wie der Dramatiker sie liefert, oder eine Vorgangseinheit ausbreitet wie der Epiker.

auf sich zu laden? Jenes schöne Land lockte sie, das sich im letzten Bild vor unsern Augen ausbreitet. Das Land soll mehr Phantasieraum als Erscheinungsraum sein. Das Ganze gliedert sich in
Schilderung der leibhaftigen Gegenwart (I) und in
Schilderung der Vergangenheit $\binom{\text{Akt I II III IV V}}{\text{Bild 2 3 4 5 6}}$, die uns ebenfalls wieder zur leibhaftigen Gegenwart wird, infolge der dramatischen Oekonomie im Zyklus.

So stimmt das erste Bild gleich einer Ouvertüre ein. Es bereitet vor, damit das Weitere nicht unvermittelt eintritt, nicht überrascht, nicht verblüfft, nicht unverstanden bleibt, sondern in ruhiger, eindringlicher Größe auftritt.

Nun zur Formgebung selbst: Das Original des Hannibalszuges schlägt die Rechtslinksrichtung ein. Aber der Fall, daß der Künstler gleich das Original zwecks späterer Vervielfältigung als „Komposition im Gegensinne" ausgeführt hätte, läßt sich hier nicht feststellen. Es wäre eine merkwürdige Seltenheit. Jedes Teilbild erweist diese Behauptung als richtig; z. B. macht Hannibal (6. Bild) mit seiner „Rechten" die mächtige Siegergebärde, so wie im Eingangsbild der erzählende Greis zur Haupthandlung die „Rechte" braucht.

Das erste Bild fesselt unsere Aufmerksamkeit anders als die übrigen fünf Bilder. Das ist vom Künstler beabsichtigt. Das Format ist merklich anders, obwohl es noch Breitbild ist, ordnet sich doch dessen Höhe nicht so entschieden der Länge (Breite) unter und eignet sich somit mehr zum Verweilen als zum Fortgang. Die Gestalten sind hier in bedeutend größerem Maßstab gegeben und uns als „leibhaftige", „greifbare" in größere Nähe gerückt, so daß wir haften bleiben und auch alle übrigen Einzelheiten beim erstmaligen Betrachten genauer fassen, als auf den andern Bildern.

Obwohl das mimische Element den Ausschlag gibt, klingt doch hier ein einziges Mal leise der plastische Grundton an. Die Figuren sind hier im ersten Bild aus Normalsicht durchbehandelt, auf den übrigen fünf Bildern jedoch sind die Vordergrundsgestalten etwas weiter in die Ferne gerückt; damit geht zugleich die Verkleinerung im Figurenmaßstab Hand in Hand.

Im Original und auch in den Holzschnittreproduktionen sind Größe und Format der sechs Teilbilder nicht völlig gleich, vom Künstler wohl mit Absicht so gegeben. Aeußerlich betont als relative Einsatz-, Halt- oder Ruhepunkte gekennzeichnet, sind: Anfang, Mitte und Ende. Von jeder Bildfläche geht am untern, beim ersten Bild am oberen Rand ein schmaler Streifen ab, der das auf der Fläche Dargestellte unnötigerweise noch in Worte (Schwarz- bez. Goldschrift) zusammendrängt. Wird dieser Schriftstreifen von der eigentlichen Bildfläche abgezogen (dazu ist der

Betrachter berechtigt, weil er vom Kunstwerk einheitliche Einstellung des Bewußtseins bei seiner Erfassung fordern darf und in Wirklichkeit nicht in zweifacher Weise sich betätigen kann: Die Tätigkeit beim Erfassen von Räumlich-Körperlichem und die beim Erfassen von Sprachlich-Begrifflichem sind voneinander verschieden und immer nur nacheinander, einander ablösend, sprungweise, nie aber gleichzeitig möglich), oder wird dieses Schriftband mit zur eigentlichen Bildfläche hinzugerechnet, so ist das Verhältnis von Länge (Breite) und Höhe in jedem Bild folgendes. Siehe Seite 77.

Die leichte Farbengebung hat nur sekundären Wert; sie stört aber nicht den leidenschaftlichen, höchst dramatischen Rhythmus und das lebhafte Tempo des Zyklus. Vorspringende Farben finden wir an den Einsatzstellen und an Ruhepunkten, zurücktretende dort, wo es sich um Weitergleiten, relativen Tiefendrang handelt. (Die Verteilung der Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen und anderer Momente wirkt natürlich entsprechend mit.)

Bild 1: In der Gruppe der Lauschenden sticht ein intensives Rot hervor, das dann zu sanftem Blau und gedämpftem Rosa übergeht. Der Hauptruhepunkt ist das Weiß im Gewand und Bart des erzählenden Greises. (Die Vertikale dominiert.) Sein Arm und der des dahinter Stehenden in lichtbrauner, aber nicht natürlicher Fleischfarbe. Kopffell und Dudelsack neutral-blau. Der Hintermann zeigt eine blaßrote Mütze und einen saftig-blauen Mantel; in den Hintergrund führen grünbraune (Felsen), blaue und graue Töne. Sturmböcke — neutral — golden. Nebelstreifen weiß — stark bewegt durch Diagonale — milchweißes Höhlenwasser — betont wieder die aufhaltende Vertikale.

Bild 2. Von matteren zu intensiveren Farben, Baumstamm — braun > Blau > Lichtrot > Mattgelb > Braun, dann > Weiß. Der Schimmel hat das stärkste Weiß im ganzen Bild (das auch stärker ist als das Weiß des Elefantenreiters), rotes Zaumzeug. Das Weiß ist umsäumt von viel Rot [(rechter Reiter), das aber nicht so intensiv als in Bild 1 ist, geschweige denn wie das in Bild 3 usw., und in den folgenden Bildern wird die Intensität der Farben noch mehr gesteigert],
von viel Braun (linker Reiter),
von viel Rotbraun (dessen Roß),
von viel Blau, das nach dem Hintergrund zu matter wird; auch verwandelt das Licht das Blau auf dem Hals des linken Pferdes in Weiß. Ueber dem Schimmel und der ganzen Gruppe die zusammenfassende weiße Fahne. Nach dem Hintergrund führen graue, bräunliche, grüne, neutrale und bläuliche Töne zum Alpenmann und den leuchtenden Alpengipfeln. Die Ueberleitung zum 3. Bild geschieht durch das mit dem Kind fliehende Weib (Lichtbraun — Gewand blau) usw. Auch auf den übrigen Bildern dienen die Farben als Blickbahnen. Die Gegenstände sind daher durchaus nicht immer naturfarbig gemalt.

Wirkliche Größe im Original				ohne Schriftstreifen	mit Schriftstreifen
Bild	Länge	Höhe	Randbreite	Länge : Höhe (Breite)	Länge : Höhe (Breite)
I.	46,8 cm	44,4 cm	3,75 cm	8 : 7	8 : 7,6
II.	64,8 cm	49,25 cm	4,2 cm	8 : 5,5	8 : 6,1
III.	65,4 cm	49,7 cm	4,2 cm	8 : 5,5	8 : 6,1
IV.	64,8 cm	51,4 cm	3,4 cm	8 : 6	8 : 6,3
V.	65,0 cm	49,4 cm	4,01 cm	8 : 5,6	8 : 6,1
VI.	65,8 cm	52,65 cm	2,85 cm	8 : 6	8 : 6,4

Die „dramatische Oekonomie im Bilde“ ist unmittelbar einleuchtend.

Einstimmung, Ouvertüre, eigentlich Ergebnis des Ganzen. Ueberschrift: Der Karthager Zug über die Alpen.

Exposition, Anfang der Gesamthandlung. Unterschrift: Die Karthager setzen über die Druentia und geraten beim Anblick der Alpen und ihrer dürftigen Bewohner in Furcht und Schrecken. Liv. 21, 32.

Steigerung der Handlung. Liv. 21, 33. In einem Engpaß wird den Karthagern von dem Feinde hart zugesetzt. Die Pferde, durch das Geschrei scheu geworden, richten große Verwirrung an.

Höhepunkt. Liv. 21, 35. Die Karthager auf der Spitze der Alpen angelangt, geraten müde und so vieles Ungemachs überdrüssig in ungeheure Angst.

Kathastrophe. Liv. 21, 25. Viele Karthager brechen samt ihren Lasttieren mit dem Eise durch und stürzen in einen unermeßlichen Abgrund.

Sieghafter Ausgang. Triumph. Liv. 21, 35. Hannibal zeigt auf einem Bergvorsprung seinen Kriegern Italien und die am Fuße der Alpen im Padus liegenden Gefilde.

Auf allen Bildern geschieht die Modellierung innerhalb der Konturen in Tonflächen, mittels Helldunkel und leichtflüssiger Aquarellfarbe. Wie gesagt, ergänzt des Betrachters Phantasie — und zwar haben wir davon gefühlsmäßig ein merkliches Bewußtsein — die Räumlich-Körperlichkeit und deren inneres Gebaren, ihr Wesenhaftes von diesen Tonflächen aus anders als von Freiflächen reiner Umrißzeichnungen oder gar vom bloß poetischen Vorstellen ohne jede sinnliche Formgebung aus; (bei letzterem Fall können wir gar nicht an der äußeren Erscheinung haften bleiben, sondern erleben unmittelbarer das Inner-Dynamische, die psychischen Zustände als solche.)

Die positive Bedeutung der Farben in diesem Zyklus liegt darin, daß diese das betrachtende Subjekt vorwiegend zu Blickbewegungen veranlassen und die stofflichen Werte entweder gar nicht oder nur leicht betonen. Bei größerem Abstand des Betrachters vom Zyklus dienen die Farben dazu, die Einzelgestalten zu isolieren. Der Eindruck wird beruhigt.

Die Farbe ruft den gerade diesem Kunstwerk eigentümlichen ästhetischen Gehalt nicht erst ins Dasein (denn das Mimische ist tonangebend;), sie läßt durch ihr Dasein kaum den Inhalt zu höherer Wirkung kommen; das Realitätsgefühl wird durch die Farbe [1]) erhöht, dies soll aber nach der inneren Absicht des Werkes „nicht“ erhöht werden; da die blassen inneren Werte herrschen.

Das Räumlich-Körperliche ist hier, obwohl an sich noch abstrakt genug da, im Vergleich zu dem Totentanz etwas konkreter dargestellt. (Vom Vorder- nach dem Hintergrund zu nimmt der Maßstab der dargestellten Individuen richtig ab.) Die Modellierung wird zarter, der Gegensatz zwischen Hell und Dunkel geringer; die Farben werden matter, grauer, sodaß die Körperlichkeit abnimmt. Alles gebärtet sich mit, „wo sich ein menschlich bedeutsamer Vorgang vollzieht“. [2])

Wasser, Nebel, Bäume, Felsen usw. Wir erleben abwechselnd wirklichen Tiefendrang ins Bild hinein oder aus ihm heraus. Nebendinge läßt der Künstler weg. Aufgetischte Einzelheiten, wie Elefantenschädel, Rettiche, abgebrochene Zweige, phantastische Form des Nebels (1. Bild: eine fast horizontal schwebende Gestalt, die den rechten Arm begierig ausstreckt), die Personifikation des Gebirgsgottes usw. sollen Ideenassoziationen wecken und sind nicht um ihrer selbst, nicht um ihrer Erscheinung willen da. Als Poet zieht Rethel den Schauplatz zur Erklärung der Handlung mit herein. „Neben der Haltung der Figur selbst schildert er die

[1]) August Schmarsow. Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. S. 126: „Mit der Farbe meldet sich auch der Stoff, aus dem die Dinge bestehen, und der Stoff verkündet den Körper.

[2]) August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. S. 62.

Situation in der sie sich befindet, und läßt die Umgebung wohl gar zum Spiegel des Innern werden, der uns die Gedanken, die Träume der Person sichtbar macht.“ [1])

„Die höchsten Probleme des Ausdrucks“ interessieren den Künstler; er greift zur Darstellung des Tragischen im Bilde“. Die „Schilderung der bedingenden Situation“ beherrscht er; diese vermittelt als notwendiger Faktor die innere Motivierung des tragischen Widerspruchs der Gestalten. (Bild 4.)

Der „Hannibals Zug“ nähert sich seiner Formgebung nach etwas mehr dem Malerischen als der „Totentanz“, das „Leben einer Hexe“ und der „Bethlehemitische Weg“.

Hätte Rethel diesen Zyklus abstrakter gegeben, ohne die fein differenzierende Modellierung, also in reinen Umrissen, so wie Schwind die Zeichnungen zur „schönen Lau“ oder wie Cornelius seine Entwürfe zu den Friedhofsfresken, so würde die ästhetische Apperzeption des Werkes, die entsprechende ästhetische Wirkung eine ganz andere sein. Qualitativ bedeutet sie eine größere Annäherung an das bloße Vorstellen. Annäherung an das Ideelle. Das Realitätsgefühl würde noch mehr erstickt.

Für den Charakter des ganzen Werkes aber ist es bezeichnend, daß eine Vergrößerung des Formats, da Rethel monumental denkt, eine Ausführung der Bilder als Fresken dennoch nicht zum Schaden der ästhetischen Wirkung wäre.

Beim Totentanz, bei Genellis Leben einer Hexe, Führichs Bethlehemitischem Weg und auch bei Schwinds Zyklen wäre das Gegenteil der Fall.

Bei der Figurenkomposition gibt das Prinzip der mimischen Ausdrucksweise den Ton an. Der gesteigerte Ausdruck zwingt den Künstler die Profilrichtung, das Ausgreifen der Gliedmaßen ausgiebig zu verwerten und neben mimischen Attributen sogar zum Symbol zu greifen. Durch „Handlung“ charakterisiert er.

Sämtliche Gestalten der sechs Bilder sind in Profil [2]) gegeben, außer einer einzigen Figur im vierten Bild. (in enface.) Sechs andere zeigen sich uns in Dreiviertelsicht.

[1]) August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. S. 56.

[2]) August Schmarsow. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. I. S. 26: Wenn ein Bildhauer wie David d'Angers behauptet: „Le provil c'est l'homme“, so bekennt er damit, daß er den Charakter als Urquell aller Aeußerungen zu fassen sucht; denn das Profil gibt den Bezug nach außen. Die Energie der Bewegungslinie, in scharfer Silhouette festgehalten, wirkt charakteristisch, wie ein Namenszug, eine moderne Hieroglyphe. Jede weitere Modellierung der Formen, jedes Mitwirken naturgemäßer Farben vermindert die Intensität des Eindrucks, die unmittelbar den Lauf der Vorstellungen bestimmen will. Deshalb läßt die Mimik in schneller Folge ein Runenzeichen das andere drängen, und die Gebärde der Tätigkeit ist ihr wirksamster Ausdruck, wie das Tätigkeitswort in der Erzählung des Epikers.

I H.

Der Totentanz

von **Alfred Rethel.**

(Dresdner Kupferstichkabinett.)

Sechs Breitbilder folgen einander in einfach symmetrischer Reihung und gewähren den größten Genuß, wenn sie alle fortlaufend von links nach rechts hin abgelesen werden.

1. Bild. Ein Totengerippe steigt aus dem Grab; es grinst und wendet sich einer gemeinsam auf ihn gerichteten Gruppe von Gestalten zu. Das die Glieder einengende Leichentuch muß herab; am linken Ellenbogen haftets nur noch. Aus der Hülle fällt etwas nieder — wie eine muschelförmige Erdscholle. Vor dem abgebrochenen Kreuz kriecht ein häßlicher Molch zur Distel hin. Da greift das Gerippe nach einem Schwert und schaut sein häßlich Gesicht in einem Spiegel, den ihm ein Weib hinhällt, das im Begriff ist, ihm einen Hut mit der Hahnenfeder aufzusetzen; mit nacktem Oberkörper steht das geschmückte Weib da, Armreif und Perlenband im Haar, das Gewand mit Pfauenaugen besetzt, ein Gürtel hälts zusammen. Krallenfüßig wie sie, ist auch die nebenstehende Dienerin; sie reicht ihm das Schwert und weist mit der Linken weit hinüber, hinter auf ein merkwürdiges Bild. Eine züngelnde Schlange umsäumt ihre Schultern. Sie spricht zum Tod. Was wird das sein? Ihr Hauptschmuck hat spitze, borstige Stacheln.[1]) Da schreitet das dritte krähfüßige Weib herzu, ganz und gar von Gewändern umhüllt, sogar das Gesicht von einer schwarzen Maske verdeckt; sie bringt eine Wage, die richtig wägt. (Die unbelegten Schalen stehen im Gleichgewicht, der Balken horizontal, die Zunge vertikal.) Neben ihr schleicht ein Wurm oder eine Schlange ins Loch. Auch jene Gestalt spricht zum Tod mit Mund und Hand. Ihr Ziel ist die mit Stricken gefesselte „Gerechtigkeit". (Just . . . ! wird durch die Phantasie des Betrachters voll ergänzt.) Verbunden die Augen, sitzt sie untätig da. Sie wurde gefesselt, von wem? Ihre Wage, ihr Richtschwert tragen jene außermenschlichen Gestalten. Haben sie die „Gerechtigkeit" beraubt, auf wessen Antrieb hin? Die festen Steine unter ihr lösen sich und stürzen ins Ungewisse hinab; wie Flammen bewegt sichs aus dem Abgrund herauf; das ist der Schweif vom wiehernden Gaul; er wittert seinen Herrn und will zu ihm herüber; aber der Pferdeknecht mit einem Hahnen- und einem Menschenfuß steht davor — halb Mensch, halb Tier. Der Zaum geht nieder, gewiß in die Rechte; im linken Arm hält er ein Paar weite, gespornte Reiterstiefel. Sein finsterer Blick erwartet den Herrn; doch gerade in der Mitte, am weitesten hinten, stiert die häßlichste aller Gestalten hervor;

[1]) August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon S. 57: „Die Schwärze des Innern ist im Bildwerk unerkennbar, es sei denn durch die Wirkung im Aeußern."

verbissen preßt sie die Lippen und Kiefern zusammen; verbittert, Schrecken erregend, steht die Hagere da, gerade wie die aufgepflanzte Lanze mit scharfer Schneide. Diese überragt alles. Was mag dies Weib für Gedanken brüten? Von ihm ist Unheil zu erwarten. Der grinsende Tod ist König; er freut sich. Die Diener rüsten ihn stattlich aus.

Rückwirkung der später erfaßten Bilder auf das erste, sodaß wir den allegorischen Gestalten mit begrifflicher Bestimmtheit Namen beilegen könnten: „Eitelkeit", „Lüge", „List", „Falschheit", „Zorn", „Wut", „Blutgier" usw.

Da saust er hin, der dürre Herr, die lange Waffe, an der 2. Bild.
die Wage hängt, über die Schulter gelegt; er schmaucht die Pfeife und pafft die Wolken hinaus — der hohnlachende Reiter. — Sein Rock flattert wild zurück; das kommt von der Hast. Sein Gaul spürt die Sporen — ein Loch im Leib! — Der Staub wirbelt auf. Zum Kreuzweg geht's. Alles flieht, nur drei neugierige Fröschlein im Seitengraben nicht. Krähen schreien, zwei bewundern den Tod, zwei andere ziehen fort, wie die Mägde (nach rechts). Die Schnitterinnen mit Rechen und Gras. Will er ihnen nach, oder gar in die Stadt? Der Weg führt zu ihr in die Ferne, wo die beiden Kirchtürme sich strecken und Mauern, Pappeln und Schornsteine herrschen. Die Essen qualmen und führen den Rauch nach rechts hinüber in der Richtung des Reitenden. Fortleitung zum nächsten Bild.

In die Stadt wollte er. Er kam hinein und steht nun da vor 3. Bild.
einer gaffenden Menge. Einer im Schurzfell — in Pantoffeln — klatscht in die Hände; ein anderer mit der Pfeife krümmt sich vor Lachen und klatscht auf den Oberschenkel am Knie. Ein Bub und ein Mädchen freuen sich mit, ohne recht zu wissen warum. Der Bub hebt das linke Bein und meint nun höher zu stehn. Das Mädchen steht auf den Fußspitzen. Noch viele andere schauen mit zu, eine Frau mit Haube und sicher auch ein Beamter; die Mütze trägt dies Zeichen Th; er lacht nicht mit; seine Muskeln unter der Unterlippe, über dem Kinn, gehen in die Breite; sein Ausdruck ist ernst, fragend zugleich. (Was mag das nur sein, was der Mann mit der Wage den Leuten vorschwatzt?) Aufmerksam schaut er drein und versteht es doch nicht. Aus einem Fenster oben beobachtet wieder eine andere Gestalt die Menge und weiß nicht, woran sich die Menge ergötzt. Reichlich mit Gewand umhüllt, steht der Tod gestiefelt und gespornt hinter einem Tisch vor der Kneipe. Die Menge kennt ihn nicht. Er hält die Wage an der Zunge, anstatt am Aufhänger. Da kann freilich die Pfeife ebensoviel wie die Krone wiegen. Ist der dummen Menge gleiches Gewicht auch gleicher Wert? Seine lange Linke weist nochmals darauf hin. „Ihr seht's; urteilt selbst!" (Die Phantasie wird angeregt weiterzudichten.) Da fühlt sich der Tod in seiner Schadenfreude wohl. An der Wirtshaustafel steht sein Programm: Freiheit,

Gleichheit, Liederlichkeit! Niemand sieht's, außer wir. Die Sensenlanze lehnt daneben. (Von Freiheit und Gleichheit redet er; dabei sieht er's ab auf Liederlichkeit. Unordnung, Umsturz.) Er will also verführen. Droht Gefahr? Sein wieherndes Pferd reckt den Hals zu ihm herein. Nur eine alte Frau wendet sich vom Tisch mit den Schnapsgläsern und von der ganzen Menge ab; sie stützt sich mit der Rechten auf einen Knaben, der eine Mütze hinhält, als solle sie Gaben aufnehmen. Er schreitet voraus und faßt seinen Rock mit der Rechten, als wolle er ihn vor Zorn vom Leibe reißen. (Das Kind gebärdet sich wie ein Erwachsener.) Die Alte mit Taststock (blind?) und Rosenkranz (fromm?) beugt sich über den Knaben, der sich umschaut. Sie macht mit dem linken Zeigefinger eine warnende Gebärde. Ihr halb verhülltes, weises Gesicht stimmt zu.

4. Bild. Da steht der Verführer mit dem verführten Fahnenträger — Schmied — auf einem Podium. Das Pferd hinter dem Aufbau langt mit dem Kopf um die Pfosten herum und richtet sich auf seinen Herrn zu. (Leitbahn.) Ueber die Planke hinweg hält er der rasenden Menge ein Schwert hin. Jeder will es haben. Es trägt ein Zeichen „Volks-Justiz." — Aus dem Gewühl gären gierige Hände, Stöcke, schreiende Gesichter auf. Aber auch die am Gerüst Emporgekletterten erreichen das Schwert nicht. Der Tod foppt sie. Da ruft ihm der ängstliche Fahnenträger (Fahne — Repu . . . . die Phantasie ergänzt Republik; Assoziationen tauchen auf — Revolution usw.) laut zu, der auf die aus dem Hintergrund unter Trommelklang anziehenden Soldaten hinweist. Sie haben die Bajonette aufgepflanzt. Alle anderen merken die Gefahr noch nicht. Im Hintergrund fällt ein Schildwachhaus um. Wer stürzt es um? Einer liegt wie tot am Boden; zwei nahen sich ihm, und wieder ein anderer flieht mit emporgehobenen Armen die Treppenstufen hinauf nach einem mit Säulen geschmückten Gebäude. (Ein öffentliches oder Staatsgebäude?) Es geht drunter und drüber. Die Absicht des Todes (Umsturz, Unordnung, Vernichtung) erfüllt sich. Er entpuppt sich seinem Charakter nach immer mehr. Auch die äußere Hülle gleitet herab. Man sieht von ihm ein Stück Unterschenkel, die Beckenknochen und die Wirbelsäule.

5. Bild. Die dem Tod trauten, stürzen nun rücklings von den Barrikaden hinab. Erschossen! — Noch stehen Männer vom Volk mit aufgepflanztem Bajonett hinter der künstlichen Wehr aus Kisten, mit Steinen gefüllten Fässern, Holzböcken usw. Auf einer drüber gelegten Matratze steht der Tod. Er trägt selbst die Fahne, unverletzt, unverletzlich. Keck zeigt er sich und sein Wesen. Hohnlachend beißt er in die Jacke; seine Linke nimmt sie weg, um den Leib zu entblößen; nur Knochen sind zu sehen, Rippen, kein Fleisch und kein Blut, kein Herz. Der ist kein Mensch! Drum fällt er nicht. Er wendet sich hinüber nach

rechts (Die Phantasie ergänzt das aufrührerische Volk, dem er sich entpuppt), während hinter seiner Fahne Mutige nach rechts hinüberschießen, wo Qualm aufsteigt. Soldaten stehn hier. Die Gegner aber feuern mit Kanonen los. Ein Soldat ward auch erschossen. (Für die Phantasie bedeutet der eine viele.) Aber am höchsten auf der Barrikade strebt einer mit vorgestreckter Hand, die etwas wie ein Tuch hält, dem Militär entgegen. Droht er? Oder gibt er ein Zeichen zum Einhalt? — Durch die Fensterläden ragen Gewehrläufe heraus — Qualmringe davor. Selbst aus Häusern kommen Schüsse.

Der Sieger Tod (Lorbeerkranz), hoch zu Roß und ganz enthüllt, kehrt nun zurück, woher er kam. (Fahne und Roßhaar, Wolkenfinger zeigen den Weg.) Unerbittlich grinst er höhnisch herab zu dem Stöhnenden, der vorwurfsvoll den anklagt, der mächtiger ist als der Mensch. Sein Gaul leckt's Blut einem Gefallenen von der Brust. (Für die zeichnerische Phantasie kann die Einzahl die Vielheit bedeuten.) Mutter und Kind weinen bitterlich. Erschlagene liegen im Hausflur, und Rauchsäulen steigen vom verwüsteten Heim empor. Nur drüben, wo die Soldaten in Reih und Glied geordnet sind oder abziehen, sind die Häuser unversehrt. (Marienbild am Eck!) Ein Verwundeter wird weggeschleppt. Einer ist tot, und dort liegt noch einer. (Wenige für viele!) Schwarz der Himmel, der Tod auf weißem Roß! Das Ziel, wozu der Tod von seinen Dienern sich ausrüsten ließ, ist erreicht. Ein Ende mit Schrecken brachte er gewissen Menschen; wir wissen warum. 6. Bild.

Nachwirkung der vorhergesehenen Bilder.

Rethel will uns in seinem Totentanz dramatisches Geschehen, eine Vorgangseinheit, vorführen mit Mitteln der Malerei. Dazu wurde er angeregt durch die politischen Ereignisse seiner Zeit. Er stellt aber nicht die wirklich historischen Vorgänge objektiv und möglichst nüchtern vor uns hin. Er verzichtet auf „die so lächerlich anspruchsvolle und doch leere historische — Treue“,[1]) nicht aber auf eine höhere Bedeutung der Vorgänge. Kernpunkt seiner Darstellung ist der Mensch. Was er gibt, appelliert nur an den allgemeinmenschlichen Charakter und nicht an ein großes, lückenloses historisches Wissen des Betrachters, das in ein Bild hineinlegt, was in das Kunstwerk als solches gar nicht hineingehört. Nur das ist entscheidend, was uns Rethel „schwarz auf weiß“ vor unsere Augen stellt. „Es ist seine Welt und seine

[1]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. S. 52—53: „Allegorien, Kostüme und Fahnen, Helme und Waffen, die so lächerlich anspruchsvolle und doch leere historische und archäologische Treue, an die wir bis zur Naivität glauben, verschwemmen jede gesunde Darstellung von dem, was doch den Kernpunkt aller Darstellung ausmacht: den Menschen“.

Anschauung, die er darstellt; es sind seine persönlichen Bemerkungen um ihn und in ihm", (Freiheit, Gleichheit, — Liederlichkeit!) „und er braucht sich um nichts zu bekümmern, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden". [1]) Die treibende Kraft seines Schaffens ist das intellektuelle Wesen, das mehr die äußere Schale zurückdrängt und in den inneren Kern greift, die bleibende Bedeutung herauszuholen. Seelische Vorgänge, Handlungen will er geben, aber nicht ganz so wie der Poet, sondern die Träger dieses Geistigen, die Grundzüge der räumlich-körperlichen Formen gibt er mit. Figurenkomposition ist das Ausschlaggebende. Die Gestalten sind lediglich Faktoren des Ausdrucks.

Rethel gibt den höheren Kräften, die in das Menschenleben eingreifen, dazu den vernichtenden Mächten, die in der Beschränktheit des menschlichen Wesens selbst, in seiner verschiedengradigen Bewußtseinsreife liegen, und welche die Geschichte erst zustande bringen, also diesen nicht sinnlichen, überirdischen Wesen dieselbe Realität und überzeugende Kraft wie den rein historisch lebenden Wesen.

Allegorische Gestalten [2]) läßt er mit Erdenkindern auf ein und demselben Schauplatz handeln. Er gibt nicht nur nackte Wirklichkeit; er führt uns in's Reich der Phantasie. Hier gehen Nüchternes und Erhöhtes, Wirkliches und Erdachtes zusammen. Die Formgebung muß sich danach richten; wo Werte vermittelt werden, in welche Begriffliches, rein Gedankliches, Geistiges, mit hineinspielt, da ist eine solche Formgebung die beste, wo der Zaum der Naturbedingungen [3]) gelockert wird, also die rein zeichnerische. (Verzicht auf Naturfarbigkeit, Dreidimensionalität, Vollkörperlichkeit, Belichtung usw.) Nicht auf die plastischen Werte in der Malerei (Helldunkel — aus Nachsicht), nicht auf die rein malerischen Werte (Helldunkel aus Fernsicht, eventuell farbig) kommt es ihm an, sondern auf die mimischen innerhalb der Malerei, auf Steigerung der Gebärde. Drum ist das „Linearverfahren" angewandt. Mit Kraft und Leidenschaft, oft eckig gezogene Umrisse füllen sich fast ausschließlich durch Parallelschraffierung oder durch freigelassene Stellen. Kreuzlagen sind

---

[1]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 33.

[2]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 256—257: „Wir nennen solche symbolische Darstellung einer umfassenderen und komplizierten Ideenverbindung, zumal wenn die genetische Erklärung nicht ohne sukzessiven Gedankengang entwickelt werden kann, gewöhnlich Allegorie. — Auch die Allegorie spitzt sich fast immer, wo sie einigermaßen verständlich bleibt, auf ein Symbol zu, das den Schlüssel des ganzen Komplexes darbietet. — Das letzte, worauf es ankommt, ist doch die höhere Einheit, die Idee des Ganzen, und diese kann sich nur in einer Gestalt verkörpern oder von einem Zeichen ausgelöst werden.

[3]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 33.

verschwindend wenig angewandt. Die Gestalten des Hintergrundes, auch die zurückstehenden des Vordergrundes haben nur Kreuzlagen. Da trotz der Verkleinerung des Figurenmaßstabes die Modellierungslinien nicht enger aneinander gerückt werden, erscheinen die Hintergrundsfiguren noch abgeblaßter; sie treten zurück. In reinen Umrissen, ohne jegliche Schatten-Modellierung also, sind die Häuser rechts von der Kirche, die Getreidepuppen, Felsen (die nur der Form nach, nicht aber stofflich charakterisiert sind) gegeben, ebenso die anziehenden Soldaten (bei denen sogar die notwendigsten Gesichtslinien weggelassen werden konnten, wegen des kleineren Figurenmaßstabes), das Haus hinter dem Militär, die Gruppe rechts auf der Treppe (4. Bild), das Militär (5. und 6. Bild). Es sind also nur Strich- bez. Freiflächen objektiv gegeben, keine Tonflächen. Die Phantasie ergänzt nun über diese hinweg die Körperlichkeit und das in diese eingefühlte Leben ganz anders als von farbigen oder auch farblosen Tonflächen aus. —

Mit Vergrößerung des Bildmaßstabes derartig gezeichneter Gestalten nimmt deren Körperlichkeit noch mehr ab. Nur Zuwachs der Modellierungslinien und -flächen, Annäherung der linienhaften an die flächenhafte Modellierung durch Helldunkel, eventuell durch Farbe wirkt wie Zuwachs an Quantität der Materie und erlaubt eher eine Vergrößerung des Maßstabes. Ob Rethels Totentanzblätter in Postkartenformat nicht besser als in Originalgröße wirken? Gewiß! —

Linien als Träger der Bewegungen steigern das Mimische und lassen es uns unmittelbarer erfassen, weil unser apperzipierendes „Ich“ mehr fortgleitet als daß es an Farbe, Helldunkel, Stofflichkeit haften bleibt, z. B. (Bild 1: Pferdeschweif, 2: flatterndes Gewand, Rauchstreifen, 3: gestreifter Rock des auf den Fußspitzen stehenden Mädchens usw.).

Das räumliche Element ordnet sich völlig dem Figürlichen unter. Auf dem Vordergrund spielen sich die in Normalsicht dargestellten Ereignisse ab. Die architektonischen Elemente wirken auf 1, 3, 4, 5, 6 dekorativ, nicht wirklich raumbildend, nur Gedanken weckend. Im zweiten Bild allein ist wirklicher Tiefendrang; der Grenzstein stößt ab, lenkt ab. Kirchtürme und Pappeln ziehen von den fliehenden Mägden ab und führen so in die Tiefe hinter.

Das dritte wie das sechste Bild könnten als Tiefreliefs ausgeführt werden; die andern entsprechen Flachrelief — Kompositionen. (Umrisse, Vordergrundsbewegung.) Eine solche rhythmisch gegliederte Reihe von Gestalten und Gruppen, deren Ineinandergreifen sich nur auf einem Vordergrunde vollzieht, nennen wir im spezifischen Sinne Reliefkomposition. — Unleugbar spielt noch die sukzessive Auffassung die tonangebende Rolle,

d. h. der Beschauer gibt die erste, mit dem Blick erfaßte Sammeleinheit wieder auf, um zur folgenden überzugleiten, und so fort bis zum Abschluß. Die zweite Dimension ist die Richtungsachse — (und zwar hier) als Länge von einem Ende zum anderen verfolgt.[1]) Also Bilder mit Horizontalbewegung im Vordergrund wechseln ab mit solchen von größerem oder geringerem Tiefendrang, Zeichnungen in Reliefkomposition mit solchen in Bildkomposition, wo die Tiefenachse die Dominante bildet und ein fester Kernpunkt im Bilde dem Standpunkt des Betrachters vor dem Bilde entspricht. — Wie der Poet in Urteilen von der Gesamtvorstellung immer nur einzelne Züge nacheinander gibt vermöge der begrifflichen Bestimmungen, so gibt auch der Graphiker oft Einzelheiten, die unvermittelt, isoliert, abstrakt sich abheben und der Phantasie, wenn nicht zu „klaren" Ideenassoziationen, mindestens zu Stimmungen verhelfen, z. B. 1. Bild: abgebrochenes Kreuz, Molch, Distel, Schlange oder Wurm, 2. Bild: Krähen, Frösche, Grasbüschel, Getreidepuppen, 3. Bild: Schankzeichen, Schnapsgläser, Stuhl, Tisch usw. Neben diesem Beiwerk sind vor allem viel mimische, auch symbolische Attribute verwendet, um spezifisch Geistiges, Gedankliches, hervorzurufen. (Lanze, Schwert, Wage mit Krone und Pfeife usw.) „Wie in dem einen Falle der Künstler die Durchbildung der Form verläßt, um mit ganzer Kraft sich dem Herausarbeiten der einen Handlung hinzugeben" (z. B. Bild 3: Das Verführen und Beschwindeln der urteilslosen Menge), „so sehen wir ihn mit sorgfältiger Wahl den durchgearbeiten Mittelpunkt der Arbeit mit geistreichen Seitenbemerkungen umgeben" (Schrifttafel: Freiheit, Gleichheit, Liederlichkeit), „in beiden Fällen uns über die eigentliche Darstellung hinaus zu Betrachtungen zu reizen."[2]) Beim erstmaligen Apperzipieren des dritten Bildes wird der Betrachter zu verschiedenartigen Betätigungen gereizt, die in gleicher Weise der Seele natürlich sind. Die Bewußtseinseinstellung wechselt je nachdem sich die Phantasie als malerische oder als sprachlich-begriffliche Phantasie betätigt. Beim wiederholten Betrachten tritt eine Verschiebung ein, die den Genuß des dritten Bildes erhöht, nämlich: Der Anschlag, den der Betrachter nunmehr übersieht und der infolge der Zeichnungsweise auch nicht sehr auffällt, braucht nicht wieder apperzipiert zu werden. Der Inhalt, den die Begriffe dieser Schrifttafel vermitteln, klingt selbst beim flüchtigsten Wiedererfassen des Verführers und der Menge mühelos an und wird nun in den handelnden Tod hineingelegt. Er verknüpft sich ohne weiteres mit dem Leben, das wir aus der so und so dargestellten Gestalt des Todes herauslesen; es entsteht eine Verschmelzung. Die Schrifttafel bedeutet nicht allein eine solche, sondern die im Tod

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 298.
[2]) Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Fünfte Auflage. S. 43.

wirkende Absicht, dessen Wollen, nur eben objektiviert. So begrifflich Bestimmtes wie die Schriftbilder kann das gemalte oder gezeichnete Bild nicht geben. Was die Worte auf der Tafel vermitteln, ist „außerästhetische Zufuhr".[1])

Das Kompositionsgesetz ist folgendes:

Ein kräftig betonter Einsatz spannt und erregt. Er erzeugt eine über sich hinausdrängende, Unheil ahnende Stimmung.

Der Fort- und Durchgang zum Gipfelpunkt und Abschluß hin gewährt in stetig fortschreitender Steigerung ein stufenmäßiges Anwachsen der Spannung, wie eine vorläufige Erfüllung der Erwartung.

Der Abschluß selbst gibt die endgültige Erfüllung; er entspannt, löst, wirkt zurück auf das Vorhergegangene, das er am meisten in sich zusammenfaßt. Er ist also der „natürliche Schwerpunkt des Ganzen". Das Schlußbild hat nicht bloß die Bedeutung, nicht bloß die Wirkungsfähigkeit, die ihm im isolierten Zustand zukommt; es hat nicht nur seinen eigenen Inhalt, sondern es nimmt etwas von dem Inhalt der vorhergegangenen Bilder in sich auf; wenigstens wirkt dieser in Form der Erinnerung nach, wenn ich das letzte Bild sinnlich wahrnehme. So ist's auch mit jedem anderen Bild. Die Enge des menschlichen Bewußtseins verhindert, daß alle Teilbilder des Ganzen gleichzeitig völlig deutlich aufgenommen werden. —

Eine Analogie zu den physiologischen Bedingungen des Sehens findet sich auch hier. Wie der fixierte Punkt und seine unmittelbare Nachbarschaft deutlicher gesehen werden als die mehr in seitlichen Teilen des Gesichtsfeldes liegenden Objekte — wie nähere Objekte, falls die Akkommodation auf sie eingestellt ist, wiederum deutlicher gesehen werden als fernere, so wirkt das sinnlich wahrgenommene Einzelbild seiner Form und seinem Inhalt nach auf mich ein; die früher geschauten wirken aber nur noch ihrem Inhalt, dem Affektiven, dem Stimmungsmäßigen, nach in mir fort. „Elemente früherer Vorstellungen werden durch den äußeren Eindruck reproduziert, die in dieser Wiedererneuerung teils sich dem Eindruck, teils aber auch umgekehrt diesen letzteren sich angleichen".[2])

Dabei ist kein Teilbild überflüssig, keines in seiner Stellung vertauschbar. Würde das dritte Bild weggelassen, so würde das folgende ganz anders erfaßt; die Charakterzeichnung des Todes, die Art und Weise seines Handelns, mit welchen Mitteln, auf welch niedrige Weise er das Volk an sich fesselt, würde fehlen. Ganz unvermittelt würde dann das vierte Blatt auf das zweite folgen. Wie unbefriedigt wären wir, wenn zwischen dem vierten und dem letzten Bild nicht das fünfte eingeschoben wäre! Aus

[1]) Johannes Volkelt. System der Aesthetik. 1. Bd. S. 405.
[2]) Wilhelm Wundt. Völkerpsychologie. Band 3. Aufl. 2. (1908.) S. 36.

der Beschaffenheit der Bilder läßt sich schließen, daß das Ganze vor den Teilen da war, noch ehe der Künstler über die Anzahl der notwendigen Teilbilder sich bewußt war, noch ehe er sich klar war, ob zehn oder vier oder wer weiß wieviel Bilder nötig seien zur Darstellung dessen, was er eben hat ausdrücken wollen. Während der Konzeption, Komposition und Objektivierung eines jeden Einzelbildes waren die übrigen Mitbilder zugleich mit „vorgedacht"; daher die straffe Einheit der Idee, daher der durchgehende Gesamtbewegungszug von links nach rechts, daher die strenge innere und äußere Verknüpfung der Einzelbilder untereinander.

Dramatisch ist der Aufbau, die Entfaltung organisch; jedes Element hat das folgende und das Ziel des Ganzen im Auge:

1. Akt (1. Bild): Exposition. Anfang der Handlung und Bedingungen dazu.
2. Akt (2. Bild): Die Steigerung der Handlung setzt ein.
2. Akt (3. Bild): Weitere Steigerung der Handlung. Der Knoten wird enger geschürzt. Ruhepunkt durch die Stellung und Haltung des Todes und durch die Zäsur (kahle, kalte Wand und rechter Teil des Tisches).
3. Akt (4. Bild): Höhepunkt. Der Konflikt wird auf die Spitze getrieben, die Spannung aufs höchste gesteigert. Nach dem Höhepunkt setzt die fallende Handlung ein. Im Original fällt die Mitte besonders auf, weil sie allein in Deckweiß aufgetragene Lichter enthält, außerdem Lampenschwarz und etwas Braun.
4. Akt (5. Bild): Peripetie, Umkehr. Durch einen Umschwung in der Handlung naht sehr rasch, doch vermittelt, der verhängnisvolle Ausgang.
5. Akt (6. Bild). Katastrophe, Schlußwendung, Ausklang.

Die Motivierung zu jedem Bild liegt in ihm selbst, in einem oder mehreren vorangegangenen Bildern, oder sie ist vom Betrachter hinzuzudichten. Der Rhythmus ist leidenschaftlich, feurig; der Bewegungsstrom durchdringt einzelne Gestalten, wie ganze Gruppen von solchen und auch Unorganisches.

Die zyklischen Kompositionsprinzipien sind also erfüllt.

II. Zusammenfassung der Gleichförmigkeiten des Seins und des Wirkens, welche alle Bilderzyklen charakterisieren.

Es gilt nun ein abstraktes Ideal eines Bilderzyklus zu skizzieren, in welchem all die Gleichförmigkeiten des Seins und Wirkens, die sämtlichen besprochenen Bilderzyklen zukommen, in einen übereinstimmenden Ausdruck zusammengefaßt werden.

Jeder Satz aber, der eine größere Zahl komplexer Tatsachen des Beschaffenseins und des Wirkens der Bilderzyklen zusammenfaßt, ergibt ein Kompositionsgesetz.[1])

Da beim vollen Erleben eines jeden Bilderzyklus die rechte Wirkung abhängt von der Beschaffenheit, von der Komposition des Kunstwerks einerseits und von der eigenartigen inneren und äußeren Organisation des aufnehmenden Menschen andererseits, da außerdem Form und Inhalt untrennbar mit einander verbunden sind, sodaß keins ohne das andere denkbar ist, keins sich, ohne das andere mit zu verändern, umgestalten läßt, so sind die Uebereinstimmungen aller Bilderzyklen in ihrem Sein und ihrem Wirken nicht getrennt vorzuführen. Es handelt sich um ein und dieselbe Sache, nur von verschiedenen Seiten aus angesehen. Der nachschaffende Betrachter soll im objektiv Gegebenen des Kunstwerks aufgehen, oder der Betrachter soll dieses voll und tief in sich aufnehmen; beide sollen „eins“ werden, die Zweiheit zur Einheit! Beim Künstler dagegen sind „Schaffendes“ und „Geschaffenes“ während der Konzeption der Komposition ungeschieden. (Es soll hier aber nicht der Unterschied zwischen Schaffen und Nachschaffen eines Kunstwerkes ausgeführt werden.) Das Beschaffensein des „inneren“ Kunstwerkes und dessen Wirken sind noch ungetrennt. Der wahre Künstler hat bei der Konzeption der Komposition in seiner Vorstellung den Endeffekt, den das nach der Objektivierung so und so beschaffene Sinnliche, Wahrnehmbare, der Reizkomplex, auf das ästhetisch betrachtende Subjekt (auf den Künstler selbst oder auf den fremden Betrachter) ausüben soll, antizipiert. Er gestaltet zum „Behuf zweckmäßiger Wirkungen“[2]) sein Kunstwerk so und nicht anders.

---

[1]) Wilhelm Wundt. Physiol. Psychologie. Fünfte Auflage, Bd. III, S. 790: „Unter Gesetz ist ein Satz zu verstehen, der selbst eine größere Zahl komplexer Tatsachen in einen übereinstimmenden Ausdruck zusammenfaßt“ a. a. O. „Gesetze sind allgemeine Regeln, die eine Gruppe von Gleichförmigkeiten des Seins und Geschehens zusammenfassen.“ Die wesentlichen Merkmale eines Gesetzes sind 1. die Verknüpfung selbständig zu denkender Tatsachen, 2. das direkte oder indirekte kausale Verhältnis, 3. der heuristische Wert und die generelle Bedeutung. (Rud. Eisler. Philos. Grundbegriffe. 2 Aufl., völlig neubearbeitet. Berlin 1904. S. 382.)

[2]) Wilhelm Wundt. System der Philosophie. II. S. 193.

Die ästhetische Wirkung der Bilderzyklen muß berücksichtigt werden; von ihr aus wird zurückgeschlossen auf die Natur, das Wesen, die Beschaffenheit des Wirkenden, auf das „Sein“ des objektiv Gegebenen, auf die Eigenart des Reizkomplexes. Die entsprechenden allgemeinen Sätze sind dann die Kompositionsgesetze.

Tatsachenverknüpfung:

Aus der Absicht, dem inneren Zweck eines jeden Bilderzyklus ist das „Gesetz verständlicher Erzählung“ abzuleiten. Geschichten, Märchen, Kausalzusammenhänge, größere psychische Zusammenhänge, häufig von tragischer Natur, werden dargestellt „in knapper Hervorhebung der Hauptsachen“, in einer ineinandergreifenden Reihe von Momenten. Also Poetisches wird mit Mitteln der Malerei ausgedrückt. Stoffe, die durch Tradition, Erziehung oder sonstwie entweder dem ganzen Volk oder wenigstens den Gebildeten in Fleisch und Blut übergegangen sind, Allgemeinmenschliches, Typisches dienen als Vorwurf. Die Bilderzyklen sind somit Kunstwerke, die der idealistischen Richtung angehören, „die der Innenwelt des Menschen, dem Bereich seiner Vorstellungen oder Ideen“ entstammen. (Weiteres über die erzählende Darstellungsweise unten S. 95.)

Der innere Zweck „des Bilderzyklus“ bestimmt die äußere Form desselben, die Komposition als solche. Poetische Faktoren durchdringen die bildende Kunst.

Was jeder Zyklus vorführen will, kann unmöglich in einem einzigen Bild gegeben werden. Daher besteht jeder Zyklus aus einer größeren Zahl von Bildern. In simultanem Bestand finden sie sich entweder in einer Mappe, an einer Wand oder gar in einem Sonderraum, vom „einheitlichen“ Rahmen zur „Einheit“ zusammengeschlossen. Im Idealfall sind die Bilder nebeneinander gereiht:

einfach symmetrisch („Leben einer Hexe“, „Bethlehemitischer Weg“, Hannibals Zug, Totentanz),
einfach alternierend (Aschenbrödel, Melusine),
kompliziert alternierend (Odyssee, Sieben Raben),
peripherisch rhythmisch, d. h. nach Art der vielachsigen Symmetrie (Melusine, Odyssee).

(Gesetz der Reihung.) [1])

[1]) August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 336: „In der ersten Klasse (Bilderzyklen) wird die peripherische Reihung auch das Gesetz der Reliefkomposition bestimmen, — hier mag der fortlaufende Hintergrund die Einheit des Schauplatzes bewahren oder nach den Szenen sich verändern. Im letzteren Falle hält sich der Beschauer desto eifriger an die Einheit der Person. Wenn aber auch diese in der Erscheinung wechselt, von Kindheit zum Alter oder in unerwarteter Verkleidung erkannt werden soll, so versagt das Bild, und nur in der poetischen Vorstellung, der begrifflichen Identität der Person, im inneren Zusammenhang der Fabel kann die Einheit gefunden werden.“

Dem Format nach wären die Einzelbilder eines Zyklus wohl miteinander zu vertauschen, ihrem ästhetischen Gehalt nach aber nicht. Unter der Herrschaft einer Dominante (die Seele des Ganzen ist der oben aufgeführte innere Zweck des Bilderzyklus) wird der Mannigfaltigkeit der Einzelbilder ihr Umfang, wie die Stellung der Einzelbilder untereinander vorgeschrieben. Jedes Teilbild hat also infolge seiner qualitativen Bedeutung seine feste Stelle, seine besondere Einreihung, seine ganz bestimmte Anordnung vor einem folgenden, nach einem vorausgegangenen, bez. zwischen zwei anderen. Die Mannigfaltigkeit der Einzelbilder eines Ganzen bildet keine Häufung, keine Summation; was sie nun wirklich ist, soll hier noch verschwiegen und erst an anderer Stelle gesagt werden.

Die in horizontaler Richtung ausgebreitete Bilderkette wirkt als Reizkomplex infolge der eigenartigen Beschaffenheit und infolge der beschränkten, vielfach bedingten Aufnahmefähigkeit des Betrachters so, daß dieser das starre Nebeneinander in ein fließendes Nach- oder Hintereinander auflöst, daß er an einem Punkt einsetzt und von diesem aus zum nächsten und folgenden bis zum letzten hin in der einmal eingeschlagenen Rechtslinks- bez. Linksrechtsrichtung fortschreitet, mag er nun wirklich entlang wandeln oder nur mit dem Auge darüber hingleiten. Durchgehende Sukzession, seelische Abfolge in der Zeit ist das Charakteristische. „Der feste Bestand wird in ein transitorisches Erlebnis verwandelt." [1])

So ergibt sich als **Grundgesetz des Bilderzyklus der Rhythmus,** der alle anderen Gesetze umschließt. „Grundlegende Eigenart der Natur des Rhythmus ist das Nacheinander, die sukzessive Aufnahme, d. h. das Hintereinander wenigstens in der Zeit." [2]) „Die Gesamtaufnahme eines Kunstwerkes als Erlebnis ist sein Spielraum." [3]) Dies Gestaltungsprinzip „vereinigt die beiden Gesetze (Symmetrie und Proportionalität) durch ein drittes zur höheren Einheit, die als Dominante des dynamischen Vollzuges über alle anderen Mächte hinwegschreitet." „Rhythmus ist, subjektiv aufgefaßt, die Regel, objektiv anerkannt, das Gesetz alles Kräftespiels im Nacheinander. Die Unterlage für die Betätigung des Rhythmus ist also der Zeitverlauf in seiner absoluten Einförmigkeit." [4])

Der Zyklus, „der sich als fertig nach außen abschließt", verkörpert in sich eine Bewegungseinheit, welche Anfang, Mitte und Ende hat. Einsatz und Fortgang ordnen sich dem Abschluß unter. [5]) Diese Begriffe sind nur relativ zu nehmen, vor dem

---

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 49.
[2]) „ „ „ „ „ S. 92.
[3]) „ „ „ „ „ S. 85.
[4]) „ „ „ „ „ S. 87.
[5]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 335. Das zyklische Prinzip ist gleichbedeutend mit der Geschlossenheit der fertigen

Anfang findet sich manchmal ein Einklingen, ein Vorhalt und nach dem Ende ein Ausklingen, ein Nachhalt. (Aschenbrödel, Melusine.) Ueberall haben wir objektive Initial-, Zentral-, Finalbetonung. Objektiver und subjektiver Rhythmus gehen zusammen. Wo dominierend heraustretende Bilder zum Retardieren Anlaß geben, (sei es durch Zentralanlage, durch bannende Frontalansichten, durch Häufung der Vertikalen, durch Hoch- oder durch relativ größeren Tiefendrang, durch Ablösung der Reliefkomposition, durch eine Bildkomposition, durch Wechsel vom Breit- zum Hochformat, durch das Weitervorrücken der Gestalten in größere Nähe u. a. mehr), da kommt es doch nicht zu völligem Stillstand; „nach dem Anlauf zum Simultanen erfolgt wieder die Auflösung ins Sukzessive“.[1]) Mit dem genießenden Erfassen des Bilderzyklus ist es ähnlich wie mit dem künstlerischen Vortrag eines Musikstückes. (Vorbereitung, Uebung, feinfühliges Durchweben und Herausarbeiten der Motive usw. Das dem Zyklus ureigene Tempo wird völlig erschaut und erfühlt nach der erstmaligen gründlichen Apperzeption des Ganzen; das wiederholte Betrachten gewährt erst grösseren Genuß. Im Vergleich zu Poesie, Musik usw. erfolgt der Wechsel von Bild zu Bild ruckweis; es ist kein so glattes Fließen, sondern von Bild zu Bild ein sanftes Stauen. Was ein einziges Bild nicht so vermag, einen großen Vorstellungs- und Gefühlsverlauf heraufzubeschwören, gelingt dem Bilderzyklus. Sukzession ist alles!

Dabei gewinnen die Begriffe „Anfang — Mitte — Ende“, sobald sie auf den poetischen Gehalt bezogen werden, die Bedeutung:
Exposition, Vorbereitung, Einstimmung —
Steigerung, Höhepunkt, Umschwung —
Katastrophe, Ausgang, Ausklang.

In jedem Bilderzyklus wirkt das **Gesetz der Steigerung und des vermittelten Kontrastes.**

Die einzelnen Anschauungen, die die Teilbilder eines Zyklus gewähren, weisen über sich hinaus, bereiten die leichtere Auffassung der folgenden vor, wirken spannend, erregen die Erwartung; die folgenden ergänzen die vorangegangenen, steigern diese, spitzen zu oder lösen auch, beruhigen, bringen die Erfüllung — je nachdem.

Wenn wir unter „Teil“ ein Einzelbild des Zyklus verstehen, so kann gesagt werden: „Wir finden uns durch die Auffassung jedes Teiles schon vorbereitet für die Auffassung jedes anderen Teiles. Oder vielmehr, die Arbeit der Auffassung jedes Teiles ist durch die Auffassung jedes anderen Teiles teilweise schon getan. Teilweise, d. h. soweit der Fortgang von Teil zu Teil immer

---

Zentralisation. Die Reihe von Bildern hat Anfang, Mitte und Ende, ordnet sich so im Raume nach Art der vielachsigen Symmetrie wie die einheitliche Fabel, die innerlich gegliederte, zusammenhängende Handlung um ein Zentrum, oder der Verlauf eines Dramas in der Zeit.“

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 91.

wiederum auf „Dasselbe“ trifft.“ (Gleiches Breitformat, immer rein zeichnerische Formgebung, gleichbleibender Bewegungszug, Blickbahnen, Einheit der Handlung durch Wiederkehr derselben Personen, Wiederkehr des gleichen Schauplatzes, Wechsel zwischen Relief- und Bildkomposition usw.) „Wir gewinnen vermöge dieses Umstandes leichter das sichere Bild von dem Ganzen, auf das wir abzielen.“ [1])

Die sinnlichen Anschauungen der Einzelbilder bleiben nicht alle in „gleichbleibender“ Klarheit und Deutlichkeit im Blickpunkt oder im Blickfeld des Bewußtseins. In der rhythmischen Aufeinanderfolge verknüpfen, verketten sie sich miteinander, sodaß mit dem Eintritt einer neuen sinnlichen Erscheinungseinheit der Eindruck der unmittelbar vorangegangenen Bilder verklingt, in die dunklere Bewußtseinssphäre eintritt und jedesmal nur noch das Erinnerungs-, nicht aber das Wahrnehmungsbild nachwirkt.

Die inhaltliche Verkettung, Verdichtung oder Verknüpfung zwischen den Eindrücken der Einzelbilder geschieht in der Weise von

Frage — Antwort,
Ursache — Wirkung,
Grund — Folge,
Spannung — Lösung,
Erwartung — Erfüllung,
Erregung — Beruhigung usw.

(Das Gesetz der inhaltlichen Verkettung, der Verknüpfung.)

Dem Zusammenfassen der mannigfaltigen Elemente zur Einheit entspricht das **Gesetz der Unterordnung der „sinnlichen Erscheinungseinheiten“ unter die „geistige Vorstellungseinheit“.** Diese geistige Vorstellungseinheit, die beim nachschaffenden Betrachter aus der ästhetischen Apperzeption des Kunstwerks resultiert, bildet für den Schöpfer des Kunstwerks, der es konzipiert und „innerlich“ durchkomponiert, aber noch nicht objektiviert hat, den Ausgangspunkt und auch den dauernden Prüfstein beim Objektivieren des Innern, beim Durchgeistigen des Rohmateriales selbst. Von dem „Ganzen“ wird ausgegangen, von einer Bewegungseinheit, von einem einheitlichen Vorstellungs- und Gefühlsverlauf. Diese Einheit als solche, als spezifisch Geistiges, kann nie sinnlich wahrnehmbar sein; sie kann nur erfühlt, vorgestellt, nur „innerlich“ erlebt werden, indem sich der Betrachter in das sinnlich Gegebene versenkt. Der Künstler erzeugt sein Werk aus sich heraus, und als „ganzer“ Mensch schafft es der Betrachter nach. Je nach seiner geistigen Reife wird er zuviel, zuwenig oder gerade das Gewollte aus dem Kunstwerk vernehmen, wenn es zu ihm spricht und wenn es zunächst auch nur ans Auge sich wendet.

[1]) Theodor Lipps. Grundlegung der Aesthetik. S. 18—19.

Beim Bilderzyklus ist die sinnliche Anschauung nicht lediglich um ihrer selbst willen gegeben, nicht Hauptzweck, sondern nur Mittel dazu; sie ist das Vehikel für die innere Welt. Das Ureigentliche, was der Bilderzyklus will, ist nicht eine sinnlich sichtbare, nicht eine Erscheinungseinheit in ihrem simultanen Bestand oder in ihrer mehrdimensionalen Räumlich-Körperlichkeit; „die Einheit liegt nur in der einzigen Dimension der Zeit".[1]) Wovon der Künstler bei der Darstellung als solcher absehen mußte (was er gern dargestellt hätte, was er aber nicht darstellen konnte und nie kann infolge der Schranken, die ihm das Rohmaterial und die Organisation des Menschen auferlegen), was aber während der Konzeption und der Darstellung in seinem Geist wirkte, das muß vom Betrachter als nicht „ein"sinnigem Menschen ins sinnlich Gegebene hineingefühlt, es muß ergänzt werden.

Beim inneren Komponieren eines Bilderzyklus, vor dem äußeren Ausgestalten im Material durch die Herstellungsmittel spielt im schöpferischen Genius „die Tätigkeit des Verstandeslebens", der intellektuelle Beischlag", eine große Rolle. Wie auch andere Künstler bezeugt z. B. Schwind in seinen Briefen an Mörike[2]) diese Tatsache: Siehe die Briefe vom 19. Jan. und vom 11. Mai 1869 auf Seite 24/25.

Der Bilderzyklus entfaltet sich also von innen heraus; das Ganze ist vor den Teilen da. Der Künstler gliedert es. Sein Werk, wie es der Betrachter vorfindet, ist gegliedert. „Das Ganze ist also gegliedert (articulatio) und nicht gehäuft (evacervatio); es kann zwar innerlich (per intus susceptionem) aber nicht äußerlich (per appositionem) wachsen."[3]) Dieser aber muß die Teile wieder zu jener Einheit (nachschaffend) verbinden. Der Bilderzyklus ist übersichtlich und klar disponiert.[4])

(Gesetz der Gliederung des Ganzen.)

Ehe sich die Einzelbilder dem Ganzen unterordnen, können sie sich auch erst zu zwei oder mehr Untereinheiten, zu kleineren Komplexen, zu kleineren Bildergruppen, zusammenschließen, die in gleicher Weise Anfang, Mitte, Ende haben. Dann erst ordnen sich die Untereinheiten dem Ganzen unter.

---

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 332.

[2]) „Die Freude". Ein deutscher Kalender auf das Jahr 1904. Verlag von Karl Robert Langewiesche. Leipzig 1903. Seite 61, 63, 64.

[3]) Kant: Kritik d. r. V. S. 296. (Volksausgabe. Verlag Kröner, Leipzig.)

[4]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 341: „Der klar disponierte Zyklus verlangt keine Fernsicht, aber doch Umsicht und Uebersichtlichkeit, fordert bewußte Rhythmik des Vortrags und führt, durch verschlungene Pfade noch, zurück zur vorbedachten Harmonie. (Aber je mehr er dies erreicht, desto selbständiger löst er sich wieder vom Buche und kann als Bilderzyklus für sich bestehen, ohne Buch, ohne Text; denn er erklärt sich selber."

Beim „Totentanz“ und „Hannibals Zug“ schließen sich die Elemente gleich zum Ganzen zusammen in dramatischer, in hinreißender Steigerung. Mit der inneren Gliederung geht Hand in Hand die „Rücksicht auf die Einheit der Bildfläche und die Oekonomie der übersichtlichen Verteilung. Die entscheidenden Momente sind herausgesucht. Von den drei Darstellungsweisen der bildenden Kunst für die Erzählung wählen sich die Bilderzyklen die „unterscheidende“, die „distinguierende“, [1]) aus im Gegensatz zur „vervollständigenden“ und zur „fortlaufenden“.

(Gesetz der distinguierenden Erzählungsweise.)

Nicht alles, was vor- und nachher geschieht und für die Handlung wichtig ist, suchen die Bilderzyklen vollständig zu bringen (das kann nur der Epiker), sondern er wählt wie der Dramatiker die entsprechenden Momente aus, die die wichtigsten, Personen zu einer gemeinsamen, folgenreichen Handlung vereinigen, während das dazwischen Liegende vom Betrachter aus eigener Phantasie ergänzt wird. Denn wollte er die kleinsten, geringfügigsten Fortschritte in der Handlung oder die in die Vergangenheit verschiedensten Grades zurückreichenden Züge der Exposition darstellen (wie dies dem Poeten Zug um Zug vortrefflich gelingt), so müßte je ein neues Bild werden, welches das Konstitutive und längst Bekannte immer wieder, schließlich mit derselben Klarheit brächte. Zu derartigen Wiederholungen ist der Poet nicht gezwungen; wenn dieser das einmal Gesagte immer und immer wieder mit erzählen wollte, so würde er nicht vom Flecke kommen und durch ewige Langstieligkeit abstoßen. [2])

Dadurch, daß die Bilderzyklen nur die Hauptmomente bringen, welche die Phantasie zur Einheit und Geschlossenheit ergänzt, wird der Totaleindruck vom Ganzen schneller und in gewissem Sinn auch intensiver ergänzt als durch die „Lektüre“ der betreffenden dargestellten Vorgänge. Beim Bilderzyklus kann vom undeutlichen, flüchtigen Totaleindruck aus Teil für Teil hinzuapperzipiert werden, sodaß jener sich andauernd verändert, klärt, verdichtet und zuletzt der „geklärte“ Totaleindruck sich ergibt.

---

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Seite 330: „Die distinguierende Darstellung ist nur ein Fortschritt auf diesem Wege zur strengen Einheit des Ortes und der Zeit, das reifste Ergebnis einer bewußten Organisation des Stoffes, das vor allem auf der Auswahl des Wichtigsten und der Ausscheidung aller Nebensachen beruht“.

Seite 335: „Der Bilderzyklus setzt sich aus distinguierenden Darstellungen zusammen, deren jede einen prägnanten Moment, eine bedeutende Situation oder eine folgenreiche Handlung zeigt“.

Seite 334/335: Der Beschauer kann auf einmal immer nur eine oder nur wenige Szenen (nicht — ganze Fluchten von solchen) wahrnehmen, wobei er das Bewußtsein hat, daß die Reihe sich vor- und rückwärts in der Zeit, rechts und links in der Ebene fortsetzt. Hier muß wiederum das Bewußtsein, die Erfahrung ergänzend, einsetzen. (Nicht wörtliche Wiedergabe!)

[2]) Siehe hierzu: G. E. Lessings Laokoon Reclam-Ausgabe. S. 66.

Aus der Aufgabe zu erzählen, „den Kausalnexus zu suggerieren, sodaß der Beschauer den Hergang mitzuerleben glaubt“, [1]) aus dieser Aufgabe erwächst die Notwendigkeit zu motivieren; denn Unmotiviertes verursacht Widerwillen.

(Gesetz der Motivierung.)

Der Poet kann mühelos aus der Gegenwart in die Zukunft vor- und in die Vergangenheit zurückgreifen. Je mehr exponierende Fäden in die Vergangenheiten verschiedener Ordnung zurückreichen, umso schwieriger, ja unmöglich und widersinnig wird das Unterfangen des Graphikers, das in einem Teilbild des Zyklus Dargestellte in demselben Bild „vollauf“ motivieren zu wollen.

Die Motivierung zu dem im Einzelbild Dargestellten liegt entweder im betreffenden Bild selbst, — (gegenüber der Hauptszene zurücktretende und diese ihrer Bildbedeutung nach umwandelnde oder erläuternde Nebenszenen, ferner Zeichensymbole oder gar Sprüche u. dergl. finden sich als erklärende Zutat [2]) ein) — oder die Motivierung liegt in bereits vorangegangenen Bildern, bez. in noch nachfolgenden. Endlich stützt sie sich auf die Ergänzung durch den Betrachter, auf das Hinzudichten, auf das nicht Haltmachen seiner Phantasie beim sinnlich Ergreifbaren.

Sinnliche Auffassung sichtbarer Werte allein genügt nicht zur Erklärung und zum vollgültigen Erfassen des Bilderzyklus. Dieser fordert einen Betrachter, der seine beziehende Tätigkeit während der ästhetischen Apperzeption des Kunstwerks steigert, der absichtlich und willig das Notwendigste ergänzt. Das erstmalige Nachschaffen des Bilderzyklus ist oft in höherem Grade „Arbeit“ als müheloses Hinnehmen des sinnlich Gegebenen. Da die Bilderzyklen mehr als jedes andere Kunstwerk die Steigerung der beziehenden Tätigkeit voraussetzen, stärken sie nicht das „malerische Schauen“. Sie können der Erziehung zu diesem sogar gefährlich werden, weil sie eben das Poetisieren begünstigen. Und allzuleicht

---

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 328.

[2]) Leben einer Hexe 4, 5, Bethlehemitischer Weg 6, 9, 10, 11 u. a, Sockelbilder der Odyssee 7, 8, 9 usw. haben noch Anklänge an die komplettierende Erzählungsweise und benutzen das Vorrecht des Poeten, seinen Standpunkt jeden Augenblick zu wechseln und Raum und Zeit beliebig zu überspringen. „Es ist das Verfahren des epischen Dichters, der aus einer gegenwärtigen Situation Ausblicke in die Vergangenheit oder in die Zukunft eröffnet, aber den Faden seiner fortschreitenden Erzählung darüber nicht verliert. Er wird nicht fortgerissen vom Lauf der Dinge, sondern beherrscht ihn schon“. (Grundbegriffe S. 330.) — „Nur an die Person des Helden oder eine übersehbare Reihe von Mitspielern heftet sich die epische Erzählung und gleitet mit ihnen weiter von Situation zu Situation, von Ort zu Ort, unbekümmert um die besondere Beschaffenheit dieser Schauplätze; denn nur als Emanation des Helden hat die Situation Belang, nur soweit sie ihn unmittelbar angeht und aus ihm hervorgeht, selten einmal um ihrer selbst willen, so daß die Schilderung der Oertlichkeit eingehender auch für sich selber gegeben werden müßte.“

wird künstlerisches, objektives Schauen eines Kunstwerks mit Poetisieren und Phantasieren über das Geschaute verwechselt.

(Das Gesetz der spezifisch zeichnerischen Formgebung.)

In sämtlichen Bilderzyklen ordnet sich das Räumliche dem Figürlichen unter, und bei diesem wiederum wird das spezifisch Malerische oder das rein Plastische von dem Mimischen verdrängt. Bewegung, Ausdruck im engeren Sinn, die inneren Werte, Geistiges sind der Zielpunkt; darum gibt die Figurenkomposition in den Bilderzyklen den Ausschlag. Mimisch wirksam sind nicht die vollausgerundeten Figuren in ruhiger Existenz. Es handelt sich bei jenen nicht um genaue Rechenschaft über die vollrunde Körperform, weniger um das in Muskeln und gewellten Formen wogende Leben, nicht um die räumliche Funktion der dreidimensionalen Gebilde, welche in die Fläche gezaubert sind, nicht um die stoffliche Beschaffenheit der Gegenstände, nicht um Extensitätswerte, sondern um den Körper als Träger einer Seele, eines einheitlichen, zielstrebigen Bewußtseins. Der Träger desselben ist vollauf gekennzeichnet durch Umrisse mit dürftiger Modellierung. Den Betrachter der Figuren in den Bilderzyklen soll weniger das Leben im Körperhaften fesseln, wie es sich im Muskelspiel der organisch gewachsenen Leiber dartut, nicht das Leben, wie es sich als Geist im Stofflichen, durch Licht und Luft erweckt, uns aufdrängt, sondern das „abgezogene", das „innere" Leben, das an sich nicht sinnlich wahrzunehmen ist, das sich aber den leiblichen Organismus bei äußeren Handlungen dienstbar macht. In den Bilderzyklen bleibt die sinnliche Anschauung nur Vehikel für die innere Welt. Da für die geistige Vorstellung geschaffen wird, so braucht das Figürliche und das Räumliche erst recht nicht so klar definiert zu sein; dann muß aber auch verzichtet werden auf „die" Faktoren, auf die Darstellungsmittel, die zu stark das Gefühl für Wirklichkeit, Stofflichkeit, Körperlichkeit erwecken: nämlich auf Farbe, plastische Modellierung usw.

Reine Umrisse[1]) mit dürftiger Modellierung werden dem Zweck des Bilderzyklus schon gerecht. Die schlanken, gestreckt proportionierten Gestalten sind überall als Umrißfiguren[2]) (bez. Silhouetten) gegeben und reizen als Gegenstandszeichen den Betrachter, sie zueinander in Beziehung zu setzen. Dies geschieht umso leichter, da die Bilderzyklen „Gruppen mit mimischer Relation", die also nicht „bloße Erscheinungseinheiten" sind, stark bevorzugen und weil das Profil über alle Maßen betont ist.

[1]) August Schmarsow. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I. S. 42: „Der Umriß ist schon eine weitgediehene Abstraktion, die sich von dem leibhaftigen Ding fast wie ein Begriff von der lebendigen Anschauung unterscheidet." — I, S. 13: „Da ist der reine Umriß im Vorzug vor dem ausgetuschten. Aber er muß auch Rechenschaft geben über jede Einzelform, überall die Grenzen

Verlangt man von Bildern, daß sie uns eine ganze Geschichte erzählen, so müssen die Figuren in Profilrichtung gesetzt werden und ihre Gliedmaßen zur Orts- wie zur Ausdrucksbewegung ausgreifen und „der epische Stoff vermag sich gar bald bis an die Grenze dramatischer Auseinandersetzung (bes. Rethel!) zu steigern, sowie das mimische Mittel, die sprechende Körperbewegung, die stumme Gebärdensprache hinzukommt. Die innere Nachahmung des menschlichen Beschauers macht eben nicht Halt an dem Punkt, den das Bild tatsächlich geben mag, sondern vollzieht die begonnene Verschiebung und erneuert sie bei jeder Wiederkehr des Blickes zum vollgültigen Geschehen. Sie findet gar das Wort hinzu, das jener Pantomime fehlt“ usw.[1])

Der Umriß ist Träger der Handlung. Und die zeichnerische Formgebung bedeutet eine weitere Annäherung an das Wesen der Formvorstellungen im „reinen“ Vorstellen oder an das Wesen der Formvorstellungen in „bloßen“ Phantasiebildern, eine weitere Annäherung an das Mimische, an das Inner-Dynamische, das nicht linien-, nicht flächen-, nicht körperhaft ist, sondern nur Bewegung als solche in feinster Differenzierung, die aber, wenn wir sie objektivieren oder objektiviert finden, linien-, flächen- oder auch körperhaft wird.

Wo die Farbe dazukommt, wie bei den Odysseebildern in Weimar, bei dem Aschenbrödel, den „Sieben Raben“ und der „Melusine“ usw., wird schon die Neigung zu stark für die wirkliche bildende Kunst, die nur aufs Auge wirkende Erscheinung sein will ohne Ideengehalt. Die farbigen Hauptbilder in Weimar wirken nicht schlecht, weil sie nicht so unmittelbar auseinander herauswachsen wie bei den anderen Zyklen.

---

der Teile aufsuchen und umschreiben, eine Bestimmtheit des Besonderen durchführen, die der natürliche Schatten gar nicht aufweist und die wir von diesem auch gar nicht verlangen, weil die Abstufungen des Dunkels in breiteren Massen und die Schärfe des Kontrastes in vereinzelten Bestandteilen zugleich über die Nähe dieser und die Ferne jener Auskunft geben.“

— Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 112: „Der Umriß will nicht den Augenschein wiedergeben, sondern die getastete Form des Körpers als Grundlage festhalten: Die tastbare Form gilt als die wirklich bestehende, um nicht zu sagen: die einzig wahre.“

— Grundbegriffe. S. 113: „Die Umrißlinie war eine an den Naturdingen wohl tastbare, aber nicht sichtbare“ (Riegl), „d. h. der so umrissene Ausschnitt aus der Grundebene appelliert an unsere Gegenstandsvorstellung, an unsere Tasterfahrungen beim Verkehr mit solchen Naturdingen. Sie ist es, die auch bei Vermittlung des Auges sofort die Körperlichkeit des erkannten Objektes heraufbeschwört.“ (Schmarsow.)

[2]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 95: „Im abtastenden Sehen der Umrisse einer organischen Gestalt liegt das Charakteristische in dem fließenden Uebergleiten aus einer Richtung in die andere; die Bewegung vollzieht sich in Hebungen und Senkungen wie eine Wellenlinie oder ein Rankenzug.“

[1]) August Schmarsow. Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. S. 125.

Bei Schwind sind die leichtflüssigen Aquarellfarben nicht Naturfarben. Von Polychromie kann nur gesprochen werden. (Baumstämme und Rinde — blaßblau, Wiesen — hellgrün, eine Katze mit „blauem" Fell!) Die Farben halten nicht eine einheitliche Stimmung fest; sie dienen vorwiegend zur Blickführung und nicht als Stimmungswecker. Bei weiterem Abstand des Betrachters von dem Zyklus, wenn das Ganze überschaut wird, soll die Farbe die Gegenstandsvorstellungen leichter auftauchen lassen. Die Farben sollen mehr isolierend wirken und die Einzelteile, Glieder, Gewandung usw. etwas schärfer und deutlicher hervorheben.

Was „die schöne Melusine", die „sieben Raben", „Aschenbrödel" und „Hannibals Zug" ausdrücken wollen, vermögen sie auch ohne Farbe zu tun, und die Odysseebilder im Städtischen Museum zu Leipzig tun es wirklich.

Sämtliche Bilderzyklen weisen das Linearverfahren auf und nicht das Helldunkelverfahren; — („denn das ist jenes Nebeneinandersetzen stärker oder schwächer getönter Teilflächen auf die einheitliche Bildfläche —", bei welchem „zuerst Raumwerte geschaffen werden gleichgut, ob sich aus diesem Nebeneinander von hellen und dunklen Teilflächen nun Körperformen oder Raumformen für unsere Vorstellung zusammensetzen". Je mehr es sich um Vermittlung von spezifisch Geistigem, ja Begrifflichem handelt, umsomehr muß von Farbe und Körperrundung abgesehen werden (z. B. Rethels Totentanz); außerdem ist das Bildformat zu verkleinern, das bei Postkartengröße immer noch positiv wirkt, wenn nicht überhaupt erst positiv. Die entsprechende Abnahme des Maßstabes aller dargestellten Gegenstände (welche vorwiegend Assoziationen wecken und den Gesamteindruck umändern sollen wie schmückende Beiwörter die Gesamtvorstellung, zu der sie gehören), geht damit Hand in Hand. Eine größere Annäherung an die Vorstellungswelt wird dadurch erreicht.

In den meisten Bilderzyklen kommt es wirklich zur Vermengung von Wort und Bild. „Einen geistigen Wert neben einem sinnlichen" haben wir im „Leben einer Hexe": 7,
im „Bethleh. Weg": 1, 7, 12 usw.,
im „Aschenbrödel": 8,
in den „Sieben Raben": 1,
in der „Melusine": 4,
im „Hannibalszug": 1, 2, 3, 4, 5, 6,
im „Totentanz": 3.

„Und wie verschieden sind der Leser der Schrift und der Beschauer des Bildes, auch trotz der Personalunion, im Grund ihres Wesens und im Gebrauch ihrer Kräfte!" „Das Spiel des Intellekts wird eingeschaltet" [1]) und das Räumlich-Körperliche umher, die sinnliche Anschauung wird ausgeschaltet.

[1]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 339.

Im „Hannibals Zug“ ist die Beischrift zur Erläuterung des Bildes völlig überflüssig, und Preller sieht davon ab; dafür werden aber diejenigen Betrachter, von denen wir voraussetzen, daß sie die Odyssee nicht gelesen haben, an einigen Stellen (Sockelbilder 5, 7, 10 u. a., Hauptbilder VIII, X, XI u. a.) Mühe haben, die geistige Einheit völlig eindeutig herzustellen. In neuerer Zeit hat Max Klinger in seinem Zyklus „Eine Liebe“ der Vermengung von Wort und Bild ganz abgesagt. Lediglich mit Darstellungsmitteln der Malerei vermag er sein tieftragisches Poem vorzutragen; mit Allegorie und Symbol drückt er aus, was andere Künstler nur mit sprachlichen Mitteln wiedergeben, und zwar so, daß mühelos und notwendigerweise eine eindeutige Auslegung erfolgt. Dies hängt auch damit zusammen, daß er sich „dem Typischen, Bleibenden in der Tragik des menschlichen Daseins zuwendet und es in hochsymbolischer, oft geradezu in mythologisch dichtender Weise gestaltet.“ [1])

Jeder Zyklus hat allegorische Gestalten in „typischer“ Form. (Hexe, Teufel, Luftgeister, Engel, Gottvater, der gute Hirt, der Kreuzträger, der Sündendrache, pilgernde Menschenseele, Götter, Göttinnen, Seelen der Verstorbenen, gütige Feen, Nymphen, Alpengott, Tod mit seinem Gefolge, den Personifikationen: [2]) Eitelkeit, Lüge, List, Zorn, Wut, Blutgier, Gerechtigkeit.)

Jene typischen Einzelfiguren werden durch ihre Form (durch angefügte oder umgestaltete Gliedmaßen oft den Eindruck gesteigerter Bewegungsfähigkeit erweckend) vor allem durch ihre mimischen oder symbolischen Attribute, dann durch die Umgebung kenntlich gemacht als außermenschliche Wesen.

Von der bildenden Kunst aus beurteilt, überwiegt im Bilderzyklus das geistige Element; von der Poesie aus betrachtet, betont der Bilderzyklus etwas mehr das sinnliche Element.

[1]) Johannes Volkelt. Aesthetik des Tragischen. 2. Aufl. 1906. S. 15.

[2]) August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. S. 53: „Ueber die objektiven Verkörperungen des Ideals und des Charakters hinaus führen uns nach der Richtung des Typus beiderseits die Personifikationen abstrakter Begriffe weiter. Es sind allmählich im Verkehr mit dem Leben ausgebildete Vorstellungen, die wir kurzweg zur Bezeichnung ihres inneren Ursprungs und ihrer geistigen Existenz Ideen nennen wollen. (Tod, Gerechtigkeit, Eitelkeit usw.) Ihre Verkörperung nach dem Ebenbild des Menschen kann also, auch wo ethische Vorzüge gemeint sind, nur nach der Seite der Körperschönheit ausschlagen. Wo aber das Gegenteil veranschaulicht werden soll (wie z. B. im Totentanz), bleibt nur das Mittel, zur Häßlichkeit zu greifen. In beiden Fällen bringt der Anspruch auf Allgemeingültigkeit eine formale Beschränkung mit sich: Er verschließt die Annäherung an das Individuum und seine, durch die Besonderheit gerade überzeugende Lebensfülle. Die Personifikation kann und darf nicht zur vollen Persönlichkeit gedeihen, sondern bleibt bei der typischen Person stehen. Individuelle Einzelheiten würden ihre Bedeutung zu einer relativen herabdrücken. Auch hier reden wir wohl von Idealfiguren und göttlichen Wesen; aber im Grunde ihres Wesens sind sie durchaus typische Gebilde, je mehr sie dem abstrakten Begriff entsprechen, und nur das Beiwerk verleiht ihnen wie die nähere Bestimmung auch den Schein besonderen Lebens.“

Sonach ist der Bilderzyklus eine einheitliche Gemeinschaft von Bildern, welche — einfach symmetrisch, peripherisch-rhythmisch oder alternierend gereiht und nach der einmal eingeschlagenen Richtung einheitlich abzulesen — zu dem gleichartigen Zwecke zusammenwirken, im Betrachter einen Vorstellungs- und Gefühlsverlauf anzuregen und ihm eine Geschichte, ein Märchen, eine Fabel, kurz einen Motivations- oder Kausalzusammenhang zu vermitteln, wobei im Gegensatz zum rein dichterischen Vortrag die Motivation stark vereinfacht, dafür aber die räumlich-körperlichen Formvorstellungen bedeutend gekräftigt werden, sodaß der Eigenwert des Gefühlsmäßigen, des Affektiven, welches durchaus nicht fehlt, nur etwas gedämpft, etwas aufgehoben wird eben durch das stärkere Hervortreten der Formvorstellungen. Die diesen letzteren entsprechenden räumlich-körperlichen Formdarstellungen in den einzelnen Bildflächen verzichten bewußt darauf, spezifisch malerische oder spezifisch plastische Werte auszudrücken, verzichten bewußt auf Farbe, kräftige Modellierung, auf die Reize des Licht-Luftlebens der „äußeren Wirklichkeit." Je flächenhafter, zeichnerischer die Darstellung, jemehr die Zahl der Darstellungsmittel eingeschränkt wird bis auf das einfachste, abstrakteste, notwendigste (Linie, Helldunkel, Umriß), desto größer wird die Annäherung an das Spezifische der Vorstellungswelt, desto mehr können die einzelnen simultan gegebenen Bildeinheiten nur sukzessiv erfaßt werden, desto mehr wird die ganze äußere Form des objektiv gegebenen Kunstwerks seinem innern Zweck gerecht. „Zweck und Form verschmelzen zu einer Wesenseinheit, die unsere Intuition erfaßt, wie die Einheit zwischen Leib. und Seele in der eigenen ausdrucksvollen Erscheinung". [1]) Sinnliche Form und innerer Zweck des Bilderzyklus sind dann aufeinander abgestimmt und kennzeichnen den Bilderzyklus als Kunstwerk graphischen Stils.

Der Bilderzyklus unterscheidet sich endlich vom Bildsystem, welches „eine Mehrzahl nicht zu einer Erzählung gehöriger, mehr oder minder selbständig entwickelter Darstellungen unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt, einer beherrschenden Idee vereinigt". (Overbecks „Sieben Sakramente", Cornelius „Entwürfe zu den Friedhofsfresken", Klingers „Tod I, II" usw.) „Wichtiger jedenfalls als die Unterscheidung zwischen Bilderzyklus und Bildsystem durch einen besonderen Terminus ist der innere Unterschied zwischen dem historischen Verlauf der Reihe dort und dem systematischen Bestand der Konstellation hier, d. h. je nach dem Vorwalten der sukzessiven oder der simultanen Auffassung. Denn in Verfolg der transitorischen Bewegung herrscht der Rhythmus, in der ruhigen Zusammenfassung dagegen die Harmonie." [2])

[1]) August Schmarsow. Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. S. 97.

[2]) August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. S. 335.

Vita.

Der Verfasser wurde als Sohn des Fleischermeisters Gottlieb Rudolf Wagner und seiner Gemahlin Christiane Julie geb. Richter am 25. Dezember 1883 zu Plauen i. Vogtl. geboren, Curt Walther W. getauft und evangelisch-lutherisch erzogen.

1890 trat ich in die Bürgerschule meiner Vaterstadt ein. 1892 starb mein Vater. 1894 brachte mich meine Mutter in die Seminarübungsschule und 1898 auf das Königl. Lehrerseminar zu Plauen i. V., wo mir (bis Ostern 1904) eine gründliche Bildung zuteil wurde, dessen ich mich dankbar erinnere.

Als Primaner-Vikar wirkte ich (von Ostern bis Michaelis 1903) in der Schule zu Raschau bei Oelsnitz und als Hilfslehrer (von Ostern 1904 bis Ostern 1907) in Lößnitz im Erzgebirge.

Im Herbst 1906 bestand ich die Wahlfähigkeitsprüfung am Königl. Lehrerseminar mit dem Erfolg, die Landesuniversität beziehen zu dürfen. Seit Ostern 1907 studiere ich in Leipzig: Philosophie, Pädagogik, Kunstgeschichte, Geschichte, Deutsch und evangelische Religionslehre.

Wenig Wochen nach Beginn meines Studiums starb am 2. Mai 1907 meine selige Mutter, der ich das Höchste und Beste verdanke, was zum Lebensweg notwendig ist: christliche Gesinnung und Freude zum Schaffen.

Nachdem vorliegende Dissertation von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig auf Grund der Gutachten meiner Herren Lehrer, Geheimrat Schmarsow und Geheimrat Volkelt, angenommen worden war, legte ich am 24. Mai 1910 das mündliche Doktorexamen ab.

Curt Wagner.

Verzeichnis des benutzten Materials.

1. Das Aschenbrödel von Moritz v. Schwind. 1852—54. Kunstwart-Ausgabe.
2. Die sieben Raben von Moritz v. Schwind. Original im Großherzogl. Museum zu Weimar. August 1857—Juli 1858.
3. Die schöne Melusine von Moritz v. Schwind. 1868—69. Kunstwart-Ausgabe.
4. Das Leben einer Hexe von Bonaventura Genelli gezeichnet, von H. Merz und Gonzenbach gestochen. Verlag von Jul. Buddeus in Düsseldorf und Rudolf Weigel in Leipzig. 1847—1850. Original besitzt die Kunsthandlung „Vogel"-Leipzig.
5. Der bethlehemitische Weg. 12 Zeichnungen mit einem Titelblatt von Joseph Ritter v. Führich. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. 3. Aufl. 1880. (2. Aufl. 1867. 1. Aufl. 1866 bei Gaber.)
6. Odysseelandschaften von Friedrich Preller. Original im Städt. Museum zu Leipzig. 1859—62. Hauptbilder ins St. M. 1865, Sockelbilder 1868, Rahmen 1872—73.
7. Hannibals Zug über die Alpen von Alfred Rethel. Original im Dresdner Kupferstichkabinett. 1842—44.
8. Der Totentanz von Alfred Rethel. 1848. Original im Dresdner Kupferstichkabinett.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

1. August Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig und Berlin 1905. Verlag von B. G. Teubner.
2. August Schmarsow. Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. Bd. I: Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung. Leipzig 1896. Hirzel-Verlag.
   Bd II: Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Verlag von S. Hirzel. Leipzig 1897.
   Bd. III: Plastik, Malerei und Reliefkunst in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Verlag von S. Hirzel. Leipzig 1899.
3. August Schmarsow. Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. 1907. Verlag von Quelle und Meyer in Leipzig.
4. August Schmarsow. Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Leipzig. Verlag von B. G. Teubner. 1903.
5. August Schmarsow. Nachschriften aus dessen Vorlesungen über die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Rubens u. a.
6. Johannes Volkelt. Aesthetik des Tragischen. Zweite umgearbeitete Auflage. München 1906. Verlag von Oskar Beck.
7. Johannes Volkelt. System der Aesthetik. 1. Bd. München 1905. Verlag von Oskar Beck.
8. Max Klinger. Malerei und Zeichnung. Leipzig 1907. Verlag von Georg Thieme.
9. Wilhelm Wundt. Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte. Zweite, neubearbeitete Auflage. Leipzig. Engelmann. 1908.
10. Wilhelm Wundt Grundriß der Psychologie. Sechste verbesserte Auflage. Leipzig. Engelmann. 1904.
11. Wilhelm Wundt. System der Philosophie. Dritte umgearbeitete Auflage. Leipzig. Engelmann. 1907.
12. Wilhelm Wundt Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele. Vierte umgearbeitete Auflage. Hamburg und Leipzig 1906. Verlag von Leopold Voß.
13. Wilhelm Wundt. Grundzüge der „Physiologischen Psychologie". Fünfte völlig umgearbeitete Auflage. 3. Band. Leipzig. Engelmann. 1903.
14. Theodor Lipps. Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Aesthetik. Hamburg und Leipzig 1903. Verlag von Leopold Voß.
15. Theodor Lipps. Von der Form der ästhetischen Apperzeption Sonderabzug aus: Philosophische Abhandlungen. Gedenkschrift für Rudolf Haym. Halle 1902. Verlag von Max Niemeyer.
16. Julius Gensel. Friedrich Preller d. Ä. Künstler-Monographien Bd. XIX, herausgegeben von H Knackfuß. Verlag von Velhagen und Klasing. Bielefeld und Leipzig 1904.
17. Friedrich Haack. M. von Schwind. Künstler-Monographien XXXI, herausgegeben von H. Knackfuß. Verlag von Velhagen und Klasing. Bielefeld und Leipzig 1908.
18. Otto Weigmann. Schwind, des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlags-Anstalt. 1906.
19. „Die Freude". Ein deutscher Kalender auf das Jahr 1904. Verlag von Karl Robert Langewische. Leipzig. 1903.
20. Rudolf Eisler. Wörterbuch der „Philosophischen Grundbegriffe". Zweite völlig neubearbeitete Auflage. Berlin 1904. Siegfried Mittler und Sohn.
21. Kant. Kritik der reinen Vernunft. (Volksausgabe. Verlag Kröner.)